

الفن والعمارة الإسلامية

(1800-1250)

تأليف:

شيلابلير- جوناثان بلوم

ترجمة:

د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين



يقوم هذا الكتاب بعملية مسح للأعمال الفنية والعمارية التي شهدت المرحلة الممتدة من مطلع القرن الثالث عشر. وحتى القرن التاسع عشر. ويتبع التسلسل الزمني والتقسيم الجغرافي. ويتعامل مع العمارة على نحو منفصل عن سائر الفنون. حيث يصف المؤلفان أعداداً لا تحصى من الأعمال الفنية. في الوقت الذي يغوصان فيه في دلائلها الاجتماعية والاقتصادية. متأملين في مسائل مثل الوظيفة والرعاية الفنية والمعنى.

ويتضمن الكتاب دراسة معمقة حول الإرث الفني الإسلامي في أوروبا. وفي الأراضي الإسلامية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين.

يقدم المؤلفان القضايا والعناصر الرئيسية في هذا الكتاب بوضوح وإقناع. ليشكل الكتاب مرجعاً علمياً نفيساً ومتعة للقراءة على السواء. فهو يعكس الجوهر الحضاري للإسلام الذي يمزج بين المهارة التقنية والشغف الروحي والنزوع الفني. ليقدم سمته الحضارية الخاصة. وهذا كله يتدفق بأناقة وثراء عبر صفحات هذا الكتاب.

السعر 150 درهماً



إصدارات
esdarat
دار الكتب الوطنية



هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

الفن والعمارة الإسلامية

(1800-1250)

تأليف

شيللا بلير

جوناثان بلوم

ترجمة

د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين



الفن والعمارة الإسلامية

(1800 - 1250)

تأليف

شجيلا بلير

جوناثان بلوم

ترجمة:

د. وفاء عبد اللطيف زين العابدين

© هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية.

فهرسة دار الكتب الوطنية أثناء النشر.

N6260 .B5612 2012

Blair, Sheila S..

[Art and architecture of Islam 1250-1800]

الفن والعمارة الإسلامية 1250-1800 م / تأليف: شيلا س. بلير، جوناثان م. بلوم؛ ترجمة: وفاء عبد اللطيف زين العابدين.

ط. 1- أبوظبي: هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، دار الكتب الوطنية، 2012.

ص. : سم.

ترجمة كتاب: The art and architecture of Islam 1250-1800

تدمك : 978-9948-01-986-2

1. الفن الإسلامي. 2. العمارة الإسلامية. أ. Bloom, Jonathan (Jonathan M), 1950- ب. زين العابدين، وفاء ج. العنوان.

© Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom

First published in 1994 by Yale University Press with the English title

The Art and Architecture of Islam 1250-1800

Arabic translation copyright © 2012

by Abu Dhabi Tourism & Culture Authority

ALL RIGHTS RESERVED



هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

إصدارات
esdarat

دار الكتب الوطنية

© حقوق الطبع محفوظة

دار الكتب الوطنية

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة

«المجمع الثقافي»

© National Library

Abu Dhabi Tourism&

Culture Authority

“Cultural Foundation”

الطبعة الأولى 3341هـ - 2102م

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة - المجمع الثقافي

أبوظبي - الإمارات العربية المتحدة

ص.ب: 2380

publication@adach.ae

www.adach.ae

فهرس المحتويات

7	تمهيد
13	الجزء الأول: 1250-1500
15	الفصل الأول: مقدمة
19	الفصل الثاني: العمارة في إيران وآسيا المركزية في عهد الالخانين ومن خالفهم
35	الفصل الثالث: الفنون في إيران وآسيا المركزية في عهد الالخانين ومن خالفهم
51	الفصل الرابع: العمارة في إيران وآسيا المركزية في عصر التيموريين ومعاصريهم
69	الفصل الخامس: الفنون في إيران وآسيا المركزية في حقبة التيموريين ومعاصريهم
84	الفصل السادس: فن العمارة في مصر في عهد المماليك البحرية
99	الفصل السابع: العمارة في مصر وسوريا والجزيرة العربية في عصر المماليك الشركس
111	الفصل الثامن: الفنون في مصر وسوريا في عهد المماليك
128	الفصل التاسع: العمارة والفنون في المغرب في عهد الحفصيين والمرينيين والناصرين
146	الفصل العاشر: العمارة والفنون في الاناضول في عهد البهوات ومطلع العهد العثماني
163	الفصل الحادي عشر: العمارة والفنون الاخرى في الهند في عصر السلاطين المسلمين
177	الجزء الثاني: 1500-1800
179	الفصل الثاني عشر: الفنون في إيران في عهد الصفويين والزنديين
197	الفصل الثالث عشر: العمارة في إيران في عهد الصفويين والزنديين
213	الفصل الرابع عشر: العمارة والفنون في آسيا المركزية في حقبة الأوزبك
227	الفصل الخامس عشر: العمارة في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية
245	الفصل السادس عشر: الفنون في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية
265	الفصل السابع عشر: العمارة والفنون في مصر وشمال أفريقيا
281	الفصل الثامن عشر: العمارة في الهند في عصر المغول ومعاصريهم في الديكان
301	الفصل التاسع عشر: الفنون في الهند في عهد المغول ومعاصريهم في الديكان
317	الفصل العشرون: إرث الفن الإسلامي المتأخر
343	الهوامش

وعلى الدارس أن يدرك أن مقاربتنا إنما هي واحدة من بين العديد من المقاربات. ومن المفارقات أنه بينما كان العالم الإسلامي عازماً على اكتشاف الفن الإسلامي وتثبيت دعائمه والتحقق منها ليكون في مصاف الفنون العريقة كالفن الإغريقي أو الفن الصيني، حاول آخرون في الغرب التشكيك في «شرعية» مصطلح «الفن الإسلامي». فمن وجهة نظرهم أن الفن الإسلامي ليس مكافئاً للفن الصيني أو الإغريقي، إنما للفن المسيحي أو البوذي، وأن دراسة الفن الإسلامي ينبغي ألا تركز على المغربي وحده مثلاً، بل على الماليزي أيضاً، كما في حال دراسة رافينا ورفائيل، أو الكوشانز والكيوتا. إن مصطلح «الفن الإسلامي» أو الحضارة الإسلامية الموحدين من ابتكار الغرب في القرن التاسع عشر - وبامتياز - عندما نظر الدارسون إلى الماضي من العصور الذهبية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وإسقاطه على العالم المعاصر متعدد الألوان والأطياف. وقد لاقت هذه الفكرة قبولاً لدى الدول المتنفذة حديثاً للتأكيد على مكانتها في القرن العشرين، ولما لجسور مع الماضي المجيد. وقد بدأ الدارسون مؤخراً التركيز على التواصل أو الانقطاع مع الفنون الناشئة في حوض البحر الأبيض المتوسط أو القرن الخامس عشر، من دون المساس بالولاءات الطائفية أو السياسية للمشاركين.

إن طبيعة سلسلة البجع، ورغبتها في المضي فيما بُدئ به في المجلد الأول منعانا من التصدي لمثل هذه القضايا، كما أن القيود المفروضة على حجم هذا الكتاب أجبرتنا على إغفال مناقشتها، بل إهمال الفن والعمارة الإسلاميين في جنوب الصحراء الإفريقية، من طرفيها الشرقي والغربي، والبلقان والصين وجنوب شرق آسيا. لذا حددنا تغطيتنا للحزام الجغرافي الإسلامي التقليدي الممتد من الصين إلى أفغانستان والهند وسورية ومصر وشمال إفريقيا من خلال إيران وتركيا (أو آسيا المركزية). كما أننا تبني المنهج التقليدي المعروف بفصل العمارة عن باقي الفنون. بيد أننا نؤمن بان هذا المنهج وتلك الطريقة ما زالا قيمين وناجعين في دراسة الفن الإسلامي الفتي نسبياً، كما أن هناك كثيراً من المصادر المتوافرة للقارئ المهتم وللباحث على حد سواء. قد يكون من الصعب بمكان - حتى بالنسبة إلى الدارسين في الحقول الأخرى - التمييز بين الغابة والأشجار، ونتمنى أن يقدم هذا الكتاب عرضاً متوازناً لجمهور عريض، من بينهم مؤرخي الفن في مجالات أخرى، وطلبة من الشرق الأوسط ومن المسلمين، ومن عامة الناس.

ولولا الدعم الخارجي ما تحقق مشروع بهذا الحجم؛ نودّ أن نشكر «الوقف الوطني للإنسانيات» الذي هو عبارة عن وكالة فيدرالية مستقلة؛ وبرنامج آغا خان للفن والعمارة الإسلامية في جامعة هارفارد؛ ومعهد ماساشوستس للتكنولوجيا؛ وبرنامج منح كيتي؛ للدعم المالي الذي قدموه. كما نشكر مكتبة جامعة هارفارد للمصادر التي ليس لها مثيل، ولا سيما مركز الدراسات الشرق - أوسطية ومديره وليم كرام. ونشكر المعهد الأميركي للدراسات الهندية للضيافة الكريمة ووسائل الراحة والمساعدة في سفرنا المتكرر إلى الهند. كما استفدنا من الدراسات المستجدة التي توافرت لدينا من عملنا في مراجعة «قاموس الفن». وقد قدم لنا الأصدقاء والمزلاء كل مساعدة ممكنة وبطرائق مختلفة؛ نخص بالذكر منهم محمد الأسد، وجيمس آلان، وكاثارين وفريدريك آش، وتولي أرتنا، ومايكل بيتس، ومورين بلاكلج، وماري وبيل بلير، ووالتر ديني، ومسومح فرهاد، وأج أو فيستل، وليونور فرناندز، وجيلد فون فولسش، وليزا كولم بيك، وأوليج كرابار، ورييناتا هول، وتوماس لينتز، وجوديث ليرنر، وروبرت ماك جينسي، ومايكل وفيكتوريا مينايكا، واليزابيث ميرلنكر، وكارلو نجيب أوغلو، وبين وكورتني نيلسون، وإيمي نيوهول، وبرنارد أو كين، وجوليان رابي، وإنراس راديلماير، وبابره سكيتمز، وماركريت سافجنكو، وجون سيللر، وتيم ستانلي، وويلر ثاكستون، ودانييل ولكر، وأستيل ويلان، وديفيد وايز، وفيليز وشاهين ينيشهير أوغلو، وكارين زيتا.

ريتشموند، نيو هامشاير
كانون ثاني / يناير، 1993.

عندما شرعت دار البجع للنشر في مشروعها الكبير الخاص بتاريخ الفنون كانت الفنون الإسلامية من بينها، فبلور السير نيكولاس بفزير رؤية لمجلد واحد يغطي نحو ألف وأربعمئة عام وأربعين بلداً، ليغطي نشأة الفن والعمارة الإسلاميين.

تقدم الباحث ريتشارد إتنكهوسن باقتراح إلى أوليك كرابار للتعاون لإنجاز هذا المشروع سنة 1959، إذ بدأ معاً كتابة هذا التاريخ، واقتسما بينهما المهمة؛ كرابار للكتابة عن العمارة، وإتنكهوسن عن الفنون الأخرى أو ما يُسمى بـ «الفنون الثانوية». وخلال عقدين من الزمان أصبح الاهتمام بالإسلام حثيثاً، والاطلاع عليه مهماً على نحو عام، وبالفنون الإسلامية على نحو خاص، وهو ما دعا إتنكهوسن وكرابار إلى تحديد النصف الأول من هذا التاريخ ليكون في مجلد مستقل (انتهى منه كرابار بعيد وفاة إتنكهوسن سنة 1979). ونُشر المجلد الأول سنة 1987؛ وبالنظر إلى التزامات أخرى صار من المستحيل على كرابار الاستمرار في هذا المشروع وحده، فاقترح على دار البجع الاتصال بنا بوصفنا فريقاً مستقلاً من الباحثين في الموضوع لتأليف المجلد الثاني. وافقنا وبحماسة كبيرة على البدء بالمشروع سنة 1987، والتقينا بمحرري السلسلة بيتر لاسكو وجودي نيرن اللذين قدما لنا المشورة والدعم حول كيفية التعامل مع مشروع بهذه الفخامة والتعقيد. وافقت سوزان روز-سميث - التي لا تعرف الكلل - المسؤولة عن صور الجزء الأول على الاستمرار في هذه المهمة لإنجاز المجلد الثاني.

وفي مطلع العام 1992 - أي بعد سنة من وفاة جودي نيرن (التي كانت عماد السلسلة) - أعلن ناشر دار البطريق أن سلسلة تاريخ الفنون لدار البجع استحوذت عليها مطبعة ييل بلندن. وكان من دواعي سرورنا أن يكون كتابنا من بواكير مؤلفات هذه الدار بعد توسّعها وتجديدها؛ بينما واصلت سوزان روز-سميث باقتدارها وفخرها المعهودين بحثها عن الصور الفوتوغرافية الملونة التي ستكون من دعائم المشروع. وعندما أعلنت مطبعة جامعة ييل أنها ستواصل نشرها لسلسلة تاريخ الفنون الخاص بدار البجع تساءل بعض النقاد عن جدوى دراسات استقصائية مسحية وكتيبات في عصر تزامنت فيه المنهجيات النقدية وتنافست على نحو محتدم على كتابة تاريخ الفنون.

وفي بحر نصف قرن منذ البدء بالسلسلة بوصفها تاريخاً شاملاً للفنون باللغة الإنكليزية انبثقت دراسة تاريخ الفن من الاهتمام الشكلي، كوصف الآثار الفنية والتحف ونسبتها إلى فنانيها، ورسم معالم الحرف وعلاقتها بمسائل أوسع بكثير من تلك المتعلقة بدور الفنون في المجتمعات التي نشأت فيها وترعرعت، بل وبطبيعة البحث فيها. لقد كان جمهور المهتمين بدراسة تاريخ الفنون لا يتعدى عدداً من جامعي التحف الأثرياء والهواة، إلا أن هذا التاريخ أصبح جزءاً لا يتجزأ من مناهج الكليات، وجماهيره تعدّت كثيراً رواد المتاحف وجامعي القطع الفنية النادرة.

وخلال السنوات الخمس والثلاثين - منذ أن بلور السير بفزير رؤيته لكتاب عن الفن الإسلامي - شهدت دراسة الفنون الإسلامية تحولاً جذرياً، ليس بسبب المقاربات الجديدة لتاريخ الفنون على نحو عام والاكتشافات الأخيرة في التاريخ الإسلامي على نحو خاص فحسب، بل بسبب الأوضاع السياسية والاقتصادية المتقلبة في البلدان التي تدين بالإسلام. قبل خمسة وثلاثين عاماً كانت دراسة الفنون الإسلامية مقتصرة على الأوروبيين والأميركيين المولعين بالعوالم البعيدة والغريبة؛ أما اليوم فقد غدا الفن الإسلامي تخصصاً علمياً للدارسين من العالم الإسلامي نفسه، الذين بدؤوا - وعلى نحو منطقي - ينظرون إليه برؤية جديدة للوصول إلى أجوبة على مسائل تتعلق بماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم.

وعلى النقيض مما يراه النقاد في مقارنة بعض الأوروبيين والأميركيين «المستشرقين» للفنون الإسلامية على أنها وليدة «تأثير» الحركة الاستعمارية في القرن التاسع عشر، وعلى أنه محاولة للهيمنة على المنطقة، فقد تجنبنا الخوض في «أحقية» ثقافة معينة، مهما كان منقوصاً، في «فهم» أو «شرح» الآخر. بيد أننا ندرك أن منهجنا وموقعنا نسبين،









THE ISLAMIC WORLD
1500 — 1800

الجزء الأول
1250 - 1500م



الفصل الأول

مقدمة

التركية أن حلت تدريجياً محلّ الفارسية كلغة أدبية في البلاط العثماني، وتبع ذلك تراجع القيم الفنية الفارسية أمام المد الجارف للفن التركي. وبدا بدأ الفنانون الفرس في منتصف القرن السادس عشر بالهجرة الى البلاط المغولي الهندي حيث احتضنت بشغف تقاليد المخطوطات الإيرانية وفنون الكتاب؛ ومع نهاية القرن سادت تقاليد فنون الكتاب المغولية في التزييق والتصوير بلا منازع، على الرغم من بقاء الفارسية لغة الأدب هناك ولقرون.

بهذه المرحلة نكون قد انتهينا الى العام 1800 إذ بدأ الوجود الإمبريالي الأوربي يتعاظم على نحو محسوس في مصر والجزائر والهند. وعلى الرغم من أن تركيا وإيران لم تُستعمر مباشرة غير أن القرن التاسع عشر شهد رواج نماذج الصناعة الأوربية على حساب البضاعة المنتجة محلياً إضافة الى تطعيم التصاميم العمرانية المحلية بأخرى أوربية وبدرجات متفاوتة من الكمال. إن التفاعل الأوربي مع شمال إفريقيا والشرق الأوسط قصة لا تنتهي، فها هو حنبعل (وهو شمال-إفريقية) يصل الغرب بالشرق، فتارة تجده عابراً جبال الألب وأخرى تجد صليبياً يغامر في بلاد المشرق. وخلال الحقبة التاريخية التي يتصدى لها هذا الكتاب حلّ الورق الأوربي محلّ نظيره من الصناعة الوطنية في مصر، بينما راج الخزف الأندلسي في إنكلترا (في عام 1289 كانت لدى اليانور كاستيل، زوجة إدوارد الأول، مجموعة من ست وخمسين قطعة من الخزف المطلي جلبت لها من ملقة الأندلسية). ولعل أطول الحقب التاريخية التي شهدت تفاعلاً ثقافياً بين الشرق والغرب هي عهد السلطان محمد الثاني العثماني (ما بين 1481-1444، المتوقفة، راجع الفصلين 15 و 16) إذ استضاف في بلاطه الرسامين الإيطاليين والصاغة وربما العمرانيين أيضاً، بينما كانت للحبر البُرصي حظوة في إيطاليا. كما راجت معظم المبادلات التجارية بين أوروبا والدول الإسلامية في القرن التاسع عشر، ولكن محدودية المكان وطبيعة التجربة منعانا من الاسترسال في الدراسة والبحث في هذا الأمر، فاقصرنا على تقديم لمحة مختصرة في هذا الموضوع (الفصل 20). وتحتاج مثل هذه الموضوعات الممتعة إلى المزيد من الدراسة المستقلة والمستفيضة لذا فهي خارج الإطارين الزماني والمكاني لهذا الكتاب.

وقد قُسمت الحقب قيد الدراسة تقسيماً جغرافياً الى فروع ثانوية بحسب أقاليم الفن الإسلامي المعروفة أصلاً، وهذه الفروع هي: إيران وآسيا المركزية، وسوريا ومصر، وشمال إفريقيا. مع هذا فإن هناك تقسيمات أخرى من الحقبة المبكرة وهي المخصصة لإسبانيا في عصر ما بعد الهزيمة المنكرة في لاس نافاس عام 1212، إذ لم تعد إسبانيا قوة إسلامية مركزية على الرغم من بقاء بلاط الناصريين مركزاً ثقافياً مشرقاً حتى العام 1492. أما شمال إفريقيا فقد انعزلاً تدريجياً عن باقي الأراضي الإسلامية المركزية والشرقية بل طوّر لحاله أساليبه الفردية المميزة. وأما صقلية التي انتعشت لبعض الوقت بوصفها مركزاً متألقاً للتنوع في عهد النورمان إبان القرن الثاني عشر،

يقدم هذا الكتاب مسحاً للعمارة والفنون الإسلامية التي نشأت وتطوّرت على الأراضي الإسلامية الممتدة جغرافياً بين المحيطين الأطلسي والهندي من جهة والسهوب الآسيوية وأوربية والصحراء الكبرى من جهة أخرى في المدة المحصورة ما بين حملات المغول إبان القرن الثالث عشر وحتى الاستعمار الأوربي مطلع القرن التاسع عشر. إن هذا المؤلف يكمل كتاب "الفن والعمران الإسلامي 650 - 1250" للمؤلفين ريتشارد إتنغهاوزن وأوليف غرابار الصادر عام 1987 من دار بنغوين للنشر ومنسوج على منواله. وعلى الرغم من أنه دليل شامل، لكنه لا يبعث على الاستشراق أو التأويل الثقافي الواسع، على رغم أهميتهما الأزلية، وكثر الذين جادوا بدراستهما، وقد قدمنا للقارئ المهتم مراجع كافية ومفيدة عنهما، وانتهجنا المنهج العام نفسه في التصنيف التاريخي والجغرافي وفي فصل العمران عن باقي الفنون حتى يكون المؤلفان مكملين لبعضهما.

لقد كانت إيران ومعها بلاد الإسلام الشرقية قد بدأت تؤدي دوراً متعظماً خلال العصور المبكرة من تاريخ العالم الإسلامي، على الرغم من الشقاق الواسع الذي خلفته حملات الغزو المغولي التي قضت على الخلافة العباسية وعيّنت خليفة عميلاً لها على القاهرة حتى العام 1517، في الوقت الذي وصل فيه السلطنة العثمانية سدة الخلافة. وما أفرزته الحملات المغولية تألق العالم الإيراني ليكون المركز الذي لا يُعلى عليه من الناحية الثقافية والابداعية في العالم الإسلامي قاطبة، حتى غدت النماذج الإيرانية وموضوعاتها المرجع لكل الفنون البصرية بعد العام 1250. ففي العمران، على سبيل المثال، صار التصميم الإيراني للمسجد رباعي الإيوانات المطلة على فناء مفتوح الذي عُرفت به تصاميم المساجد الإيرانية في القرن الثاني عشر رمز الريادة والإبداع حتى وصل هذا التصميم المغرب والهند، وانتقل أيضاً الى مصر التي عُرفت بشغفها بالطراز التقليدي ذي الأعمدة رباعي الإيوانات؛ وعلى الرغم من أن العرب عرّفوا تقاليد فنون الكتاب المصوّر قبل الحملات المغولية، إلا أنها أصبحت الوسيلة التي يعلن فيها عن العراب الملكي في إيران وغيرها من البلاد. وكان الفن الإيراني هو القناة التي تواسجت فيها عناصر الزخرفة الصينية مع مخزون الزخرفة الإسلامية الهائل، وعلى الرغم من التقدير العالي الذي حظيت به التصاميم الصينية ولاسيما الخزفية منها لدى العالم الإسلامي إلا أن عناصر الزخرفة الصينية لم تدخل الورشة الزخرفية الإسلامية قبل العام 1250 ثم ما لبثت أن احتلت الصدارة بين عناصر الزخرفة العربية. لهذا السبب عمدنا الى إعطاء الفنون الإيرانية الأولوية في دراستنا، وأفردنا لها جلّ القسمين التاريخيين من الكتاب.

تميّز الفكر الفني الإيراني بريادته وتفوقه ولقرنين ونصف من الزمان على كل المعاصرين من المحيطين به حتى العام 1500 إذ بزغ نجم إمبراطوريات جديدة، ومنها الدولة العثمانية المتوسطة وإمبراطورية المغول في الهند الشرقية. ومع هذا ظلّت الحضارة الإيرانية واللغة الفارسية معيارين تُقاس بهما الإنجازات الأخرى قاطبة. ثم ما لبثت اللغة

الحقيقة قد يؤدي الى تضخيم أهمية "الفردية"، وهو مفهوم معاصر غربي بحث. إن المدة بُعيد العام 1500 مهمة جداً ولاسيما لإيران والهند وتركيا حيث شهدت بروز شخصيات فنية مميزة مثل الرسام الفارسي سلطان محمد والعمرائي العثماني سنان. وعلى الرغم من أن الفنانين غالباً ما يحفرون تواقيعهم على العمل الذي يفتخرون به ويؤرخون تاريخ إنجازهم، قد تكون الأعمال ذاتها أنتجت بتفويض من راع سخي وعالي المقام. وقد انصبَّ اهتمامنا على الأعمال المنجزة بطلب من البلاط، وأهملنا تلك التي أنتجت لمختلف الطبقات الاجتماعية. ونكاد نزعُ أن عرَّابي الأعمال الفنية بين الأعوام 1250 و 1800 كانوا من قامات البلاط، تحديداً ومصادر إلهام لروائع قلدتها باقي طبقات المجتمع الأخرى لذا استخدمنا أسماء تعريفية وصفية لها مثل التيموري، والمملوكي، والمغولي للإشارة الى الروائع التي ظهرت خلال مدة حكم الراعي أو العرَّاب؛ مع هذا فليس كل ما ظهر من أعمال في إيران خلال القرن الخامس عشر أو في آسيا الصغرى يمكن أن يكون مرتبطاً ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر بالسلالة الحاكمة، فمثلاً الكثير مما يوصف بالفن التيموري لم يكن مرتبطاً بالمنحدرين من سلالة تيمورلنك.

ولا يخفى على المختصين في الفن الإسلامي تناولنا في هذا الكتاب والكتاب الذي سبقه أعمالاً تُصنَّف في خانة "الزخرف" أو "الفنون الثانوية"؛ إذ إن ما يميز تقاليد الفن الإسلامي عن مثيله الغربي هو تحويله الأواني المطبخية مثلاً إلى تحف فنية في نظر الغرب تدرج تحت عنوان "الفنون الثانوية". ولا يختلف اثنان حول أهمية العمران في الغرب والشرق على حدٍّ سواء، بيد أننا تطرقنا أيضاً الى الأعمال الخزفية والمشغولات المعدنية والمنسوجات، ناهيك عن بعض أعمال النحت والحفر على الخشب والرسم التمثيلي أو التشخيصي الذي كان جزءاً من فنون الكتاب. ومن السهل العثور على المرادف الحضاري لرائعة نظامي "خمس" أو "القصاصد الخمس" (الصورة 213) التي نُفذت برعاية الشاه طهماسب في الكتاب الفرنسي المعروف بـ "كتاب الساعات للدوق بيري" ومن السهل على المهتم الغربي استيعابها. ولكن من الصعب عليه أن يدرك أن أعمالاً مثل الطبق الخزفي الأبيض والأزرق (الصورة 295) والصحن المرصع بالنحاس (الصورة 129) المنتج برعاية الناصر محمد، وزربية البستان (الصورة 220) مرادفة للرسوم والنحوتات التي تحتل الصدارة في التاريخ الفني الأوروبي.

ولا يختلف اثنان على القيمة الجمالية للأعمال المختارة في هذا الكتاب، لكننا وضعنا كلاً منها في سياقها التاريخي والحضاري ولا سيما أن بعضها يشي بنفوذ عرَّابها وسلطته. فلم تقتصر مثلاً أهمية أعمال المهندس العمراني سنان التي نفَّذها برعاية البلاط العثماني على روعة تصاميمها، بل أشارت مناراتها وقبابها على بأس السلاطين العثمانيين وقوتهم. ولم تكن مخطوطة رشيد الدين المصوّرة "جامع التواريخ" باذخة التزيين وحسب (الصور 33، 34) بل اتخذت وسيلةً لتسويغ هيمنة المغول على إيران. وكذا لم تكن الآنية المعدنية المطعمة (الصورة 126) لتزين موائد بلاط الممالك واحتفالاتهم وحسب وإنما للتعبير عن العلاقة بين السلطان وحاشيته.

ودأبت المنشآت العمرانية الإسلامية للحقبة المتأخرة على محاكاة أنواع فنون الحقبة المبكرة وأشكالها وموتيفاتها والنسج على منوالها وابتداع كل جديد منها؛ فالمجلد الأول درَسَ مراحل تطورها وشرح أنواعها ومنها على وجه الخصوص المساجد والمدارس الدينية والمنابر والمحاريب والمقرنصات، فعلى سبيل المثال لا الحصر لم يكن المسجد الكبير ذو القبة المنفردة معروفاً في الحقب المبكرة، غير أنه أصبح الصفة المميزة

فإنها لم تعد جزءاً من العالم الإسلامي، على عكس الأناضول التي فتحها المسلمون بعد معركة مانزيكارت (بين السلجوقيين والإمبراطورية البيزنطية) عام 1071، التي ما برحت المركز الجديد للفن والثقافة الإسلامية ومنطلق امتداد الإسلام نحو البلقان وروسيا الجنوبية. وأمّا الهند التي كان لها وجود إسلامي محدود ومتفرق فقد طورت لنفسها أشكالاً فنية مميزة إبان تأسيس سلطنات دلهي في القرن الثالث عشر.

وعلى الرغم من التشابه التقريبي في المدين التاريخي والجغرافي مع الكتاب الأول، فإننا رأينا أن عدداً كبيراً من البنايات والمقتنيات التي بقيت صامدة حتى العصور المتأخرة تحتاج الى الدراسة والتوثيق في كتابنا هذا. كما أن غزارة المعلومات اقتضت إجراء تغييرات عدة في المنهج، وعليه لم يعد التنقيب عن الحقبة المتأخرة ضرورياً نظراً لوفرة المصادر الأرشيفية والنصية مثل الأوقاف والمدونات ودفاتر الملاحظات. ثم إن وفرة الشواهد النصية والعمرانية استلزمت دراسة قسم منها فقط وإهمال القسم الآخر، على أننا قمنا بدراسة بناية بعينها أو أعمال محددة من الحقبة المبكرة كونها تمثل طرازاً فريداً قائماً بذاته. ولم يحصل ذلك في الحقبة المتأخرة حيث وفرتها بأعداد كبيرة ومن النوع نفسه؛ ففي القاهرة، على سبيل المثال، هناك المئات من البنايات الشاهدة على النشاط العمراني على المستويات الاجتماعية كافة بعد العام 1250 والآلاف من البنايات مذكورة في النصوص والوثائق القانونية، ويجري الأمر نفسه فيما يخص العرض الأخير للأواني الخزفية المزججة التي وصلت من إزنيق التركية، وتضمنت مئات من الأمثلة المأخوذة من المتاحف والمقتنيات الشخصية ناهيك عن أعداد لا تُحصى من المربعات الخزفية التي تغطي المساحات المبنية ذات الصلة والتي بقيت في مواقعها الأصلية.

لقد أتاح وفرة المعلومات والأعداد الكبيرة من نتاج الحقبة المتأخرة تقسيمها الى مجموعات وفق الأسلوب الذي يميزها وبدقة متناهية؛ ومن الممكن غالباً تمييز أساليب أقاليمية وأخرى محلية. ففي العمران الإيراني في القرن الخامس عشر، على سبيل المثال، تستخدمُ بنايات في إيران المركزية أسلوباً مختلفاً تماماً عن مثيلاتها في أقاليم مثل خراسان أو في بلاد ما وراء النهر حيث العواصم الكبيرة، أضف الى ذلك تقسيم الأساليب حسب طبيعة العرَّاب أو الكفيل أو طبقته الاجتماعية، فمثلاً تختلف نوعية الزرابي المصنوعة للبلاط العثماني عن تلك المصنوعة للسوق. وتعتمد هذه الطريقة في التصنيف على مكان العمل ونوع الوسط الفني. أما فنون الكتاب فقد تمتعت الفارسية منها بشهرة واسعة في الغرب على رغم تركيزها على أساليب الرسم لا الكتابة، وبذا كان الرسامون أكثر شهرة من الخطاطين الذين ذاع سيطهم أكثر في حياتهم. وبالطريقة نفسها كان البحث مستفيضاً في تاريخ الفن الهندي وبفضل ذلك أسهب الباحثون في دراسة البنايات الهندية فوصفوها ودونوها، على عكس الإرث الفني في شمال إفريقيا الذي يفتقر الى التوثيق حيث ظلت الكثير من البنايات مجهولة للباحث القادم من الخارج.

لكن ما قد يُفاجئ القارئ غياب نماذج من أنواع بعينها من هذه الدراسة. فما عدا استحالة الإلمام بكل شيء جميل وشهير فإن الأولوية كانت أحياناً لأعمال موثقة بتاريخ إنجازها وتوقيع فنانها على حساب أمثلة أخرى من الحقبة نفسها أكثر رقياً أو جمالاً أو شهرة لافتقادها التوثيق. ففي فلك هذه الأعمال المؤرخة والموقعة تدور تلك التي تفتقر الى التواريخ والأسماء لأن تاريخ الفن يُصنع منها. غير أن اعتمادنا على هذه الأعمال ينبغي ألا يُفهم خطأ ولا سيما مع ندرة التوثيق نفسه في الحقبة ككل، كما أن تجاهل هذه

المصحف الشريف (الصورة 29) الذي قد يكون أنجزه الفنّان عينه، أو في التصميم الداخلي للبناء (الصورة 6) أمثلة حية على ذلك التلاحق بين الفنون الذي أتاحته وفرة المواد الناقلة مثل المنسوجات، ويسرّه توافر الورق في الحقب المتأخرة. وقد عرّف العالم الإسلامي الورق منذ منتصف القرن الثامن وكان وراء انتشاره في الغرب، وبقيت تكلفته مرتفعة نسبياً حتى عهد ما بعد الحملات المغولية. وفي القرن الرابع عشر أصبح حجم الورقة كبيراً جداً (كما هو حجم الورقة المصنّعة في بغداد التي حدّدها رشيد الدين يومئذ) ما زاد في ضخامة حجم الكتاب الواحد وقتها وأتاح استخدام الصور البيانية المفصلة.

ولا عجب أن أول المخططات العمرانية الحقيقية والرسومات في العالم الإسلامي ظهرت في هذا العصر. في الحقبة المبكرة كان تخليد نماذج وتصاميم بعينها يعتمد على التجربة الشخصية والذاكرة البصرية، لكن انتشار المخططات انطلاقاً من مصدر مركزي سمح في الحقبة المتأخرة بابتكار أساليب عمرانية متباينة تنتمي لكل سلالة على حدة. فعلى سبيل المثال يتميز العمران العباسي بأساليبه الزخرفية المتمثلة بقصور سامراء التي ظهرت في القرن التاسع في العراق وانتشرت من العاصمة إلى مراكز إقليمية مثل القاهرة وناين وبلخ. ويلاحظ تطابق المبادئ التنظيمية والمواد الأولية والأساليب وتمائلها ولكن مع ندرة تكرار الموتيفات نفسها. وعلى عكس ذلك أتاح الرسوم العمرانية ولغتها التمثيلية نسقاً واحداً فوق مساحة واسعة من مناطق كانت مجهولة (بل غير ممكنة) سابقاً؛ لذا لم يكن ضرورياً للمهندس سنان الإشراف المباشر على بناء مسجد السلجمانية في دمشق (الصورة 278)، فقد تمكن من تصميم البنية عن بعد وهو في ورشته في إسطنبول ومطمئناً للتنفيذ على الأرض، على الرغم من الحاجة لبعض التفاصيل الأخرى مثل ارتفاع البنية ومواد البناء التي أنجزت على المكان عينة. وبالطريقة نفسها أصدرت المشاغل الملكية التيمورية والعثمانية، على العكس من الورش الملكية للحقب المبكرة، رسوماً توضيحية لتصاميم وزخارف وأشكال بألوان مختلفة لاستخدامها في العاصمة وفي الخارج مراجع للنسج على منوالها أو لاستيحاء فنونها في تغليف الكتب بالجلد الطبيعي أو النقش على البلاط المصقول أو في نسج زربية كبيرة، أو باستخدام التثقيب والفحم لرسم التصميم العمراني على وجهي الورقة، غير أن الحقب المتأخرة شهدت الفصل بين الوسط الفني وطبيعة الزخرفة أو التزيين المراد تنفيذه.

ومما يميّز الكثير من الأعمال المدروسة في هذا الكتاب أيضاً هي روعة تقنيات اللمسات الأخيرة. ومع الإقرار بروعة أعمال الحقبة الفترة المبكرة مثل فسيفساء قبة الصخرة أو التحف العاجية القرطبية، إلا أن روائع الحقب اللاحقة أكثر براعة من الناحية التقنية. فالزربية الحريرية الصفوية (الصورة 215)، مثلاً، يحتوي على أكثر من 125 عقدة لكل سنتيمتر مربع، أما حجر الصلّد التيموري (الصورة 89) والمغولي المنحوتين (الصورة 377) فعُرفا بكمال لا نكاد نجد له نظيراً. وكذلك كتب القرنين الخامس عشر والسادس عشر الفارسية التي حوت أعمالاً تفوقت في دقّتها على أي عمل آخر ويعود ذلك إلى ثراء العرايين

للعمران العثماني بل الصورة النمطية لأيّ مسجد؛ فضلاً عن الجص المنحوت والبلاط ولبنات الآجر المزجج التي عُرِفَت قبل العام 1250 بكثير جنباً إلى جنب مع تقنية الحبل الجاف cuerda seca الشهيرة. وبقيت الأشكال الهندسية والأرابيسك والنقوش موضوعات مفضلة في الفن الإسلامي ولعقود على الرغم من الدور المهم الذي أدّته الزخرفة الصينية.

وفي العصور اللاحقة ظلت هذه الأشكال والتقنيات والموتيفات سائدة، وجرى عليها التطوير والتعديل والدمج اعتماداً على ما استجدّ من أغراض وأساليب وبناء وإعمار، فمثلاً مسجد الجمعة في أصفهان، الذي نُسج على منواله جيل كامل من المساجد في إيران في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، تعرّض لعمليات زخرفة متكررة وفق الذوق السائد في كل عصر من الحقبة المتأخرة. وحتى مخطوطات القرآن الكريم بريشة الخطاط الشهير ياقوت المستعصمي تعرّضت لإعادة الزخرفة في مختلف العهود الصفوية والعثمانية، وكذلك حال مخطوطات أخرى أدبية وتاريخية بقيت شهيرة على مر العصور. وقد أدخلت المراقّد كصروح العمرانية حتى صارت الأضرحة من بين مجاميع الصروح العمرانية وملحقاتها من المؤسسات الخيرية والتعليمية والحدائق، ومن أشهرها مرقد حسن في القاهرة (الصور 108-106) وتاج محل (الصور 351-349)، أما المسجد الأزرق (الصور 68-67) في تبريز فقد غدا متحفاً فريداً لتقنيات الخزف المعاصرة لاحتوائه على أمثلة عدة من الفسيفساء والآجر الخزفي بالطلاء المعدني والمزجج والمطلّي بالصبغة تحت التزجيج والمنصّد في شبكة متألّثة تغلّف البناء بأكمله. وعلى جميع الوسائط شهدت الموتيفات التي كانت بسيطة في الأصل تراكم طبقات متزايدة فوقها، سواء كانت نصوصاً مكتوبة بالخط النسخي على خلفيات الأرابيسك (الصورة 12) أو شبكات متعانقة من الزخرف النباتي (الصورة 219).

إن أكثر ما يميّز الفن الإسلامي استخدام الألوان بغزارة في الكسوات اللامعة حول البناء أو في الحفر أو الترصيع بالفضة أو الذهب أو القار في المشغولات المعدنية. إن طبيعة الأدلة المتبقية، ناهيك عن اقتصاديات النشر، أدّت في كثير من الأحيان إلى تمييز غير صائب بين حقبة مبكرة بالأبيض والأسود تبعثها حقبة بالألوان أو تكنيكولور. وهذا غير صحيح قطعاً لأن بنايات الحقب المبكرة كانت في كثير من الأحيان مزينة بالفسيفساء أو مطلية وكذا كان الخزف المعاصر برّاقاً. بيد أن عمارة الحقب المتأخرة كانت أكثر نضجاً وتأنياً في استخدام الألوان وتدرّجاتها وامتداداتها. ويمكن ملاحظة ذلك في بنية بعينها كمسجد الجمعة في أصفهان حيث استخدم أقل قدر ممكن من التلوين بما من شأنه أن يبرز البنية الهيكلية، على عكس الإضافات العائدة للقرنين الخامس عشر والسادس عشر التي استخدمت تشكيلة لونية شديدة الثراء من شأنها أن تخفي البنية التي تطلّوها. ويمكن مشاهدة تعقيد أكبر في الكُتب المزينة بالرسوم: ففي الزينة المبكرة كانت الألوان تُستخدم عشوائياً، لكن الزينة في الحقبة المتأخرة لجأت إلى تشكيلة لونية أكثر نضجاً وتأنياً وتأنّي من شأنها أن تقود العين خلال الصورة. وبذلك تكون الألوان ودرجاتها عنصراً مهماً وأساساً لفهم فن العصر، ونحن ممتنون للناسر الذي نقلها بدرجة فائقة من الدقة والأمانة.

أما ما يميز فنون العصور المتأخرة فهو تبادل الأفكار والأشكال والتصاميم بين الفنون المختلفة، فاستخدام الزهور والأوراق النباتية لتزيين ثوب القفطان (الصورة 301) أو الصحن الخزفي (الصورة 302) أو الزربية (الصورة 311) أو لتأطير مخطوطة

مثل الخلفاء العباسيين، كما أن توخي الدقة والنوعية الفاخرة في اللمسات الأخيرة تمثل ذوقاً رفيعاً وانتصاراً ساحقاً للحضارة المترفّة على الماضي البدوي، وكما قال المؤرخ والفيلسوف العظيم ابن خلدون في القرن الرابع عشر:

”ثم إن الصنائع والعلوم إنما هي للإنسان من حيث فكره الذي يتميز به عن الحيوانات ...

والقوت له من حيث الحيوانية و الغذائية ... مُقدم لضرورته على العلوم و الصنائع و هي متأخرة عن الضروري. و على مقدار عمران البلد تكون جودة الصنائع للتأنق فيها واستجادة ما يطلب منها بحيث تتوفر دواعي الترف و الثروة.“

العمران في إيران وآسيا الوسطى في عهد الإخانيين وخلفهم

أكثر تدبُّباً والمنارات أكثر نحافةً. وقد رافق الذوق الجديد للنمو العمودي في العمران إحساسٌ مرهفٌ بالشكل كما هو بائن في البوابات العالية والمنارات الثنائية الشاهقة. وبقي الطابوق النضيج أهم مادة للبناء مع التفنن في أشكاله وسطوحه. وحظي التلوين بالاهتمام الأكبر: إذ تمت إضافة لبنات الأزج الى السطوح الخارجية للمباني، وزُيّنت السطوح الداخلية بكسوات الأزج والجص الملون المنحوت، بينما لم تعد وحدات المقرنصات من عناصر البناء المصنوعة من لبنات الأزج، إنما صُنعت الزخرفية منها من الجص، وجُعِلت متدلّية من الأقواس والجدران.

العمران في عهد الإخانيين

بعد اجتياحهم بغداد مباشرة عمّد الحكام الإخانيون الى بناء مرصد ضخم في عاصمتهم الصيفية في ماراكا شمال-غربي إيران، وقد اختاروا تلاً يبعدُ خمسة مئة متر شمال المدينة مكاناً له مطلع سنة 1259. وقد كشفت الحفريات عن ست عشرة وحدة تضم مساحةً رُبعيةً قطرها خمسة وأربعون متراً، فضلاً عن معمل للأدوات المعدنية لصناعة الآلات الفلكية، وخمسة منارات دائرية وبضع بنايات كبيرة. إن ضخامة الموقع ونوعية المواد المكتشفة-ومنها الحجر ولبنات الأزج النضيج والبلاط المزجج والمصقول-دلّت على أهمية علمي الفلك والتنجيم لدى المغول الشامانيين.

لقد استخدم الإخانيون إبان حكمهم في إيران مواد بسيطة قابلة للتفسخ مثل شعر الحصان واللبادي في صنع خيامهم، أما الشاهد الوحيد على عمران القصور لديهم فهو القصر الصيفي الذي شيّده عبّقى خان سنة 1275 وأكمل بناءه ابنه أركون خان بعد عقد من الزمان (الصورة رقم 1)، وهو شامخ الآن في أذربيجان جنوب-شرقي بحيرة أرميا ويُعرف بتخت سليمان وهو مقام على أطلال مزار شيز الساساني، ويتألف من فناء واسع مساحته 125X150 متراً ووجهته شمال-جنوب ويضم بحيرة صناعية ومحاط بأروقة وأربعة أواوين. ويوجد خلف الإيوان الشمالي فضاء مقبب كان معبد النار الساساني، وربما استخدم أيضاً لاستقبال زوار عبّقى خان. وخلف الإيوان الغربي هناك قاعة تتوسط جوسقين مُثمني الشكل، استخدمت هذه القاعة غرفة لعرش خسرو خان، وأصبحت فيما بعد مقرّ العاهل الإخاني. أما القطع الجصية التي وُجدت قرب الموقع فتدل على أن الجوسق المثلث الجنوبي كان مغطى بقنطرة مقرنصة مكونة من وحدات جصية متعددة. كما كشفت التنقيبات عن لوحة تخطيط جصية يبلغ طول أحد جوانبها الخمسين سنتيمتراً. ويمثّل المخطط ربع القبة، ويبدو أنها استخدمت مُرشداً للعمالة في إعادة تجميع القطع المنحوتة وتركيبها. وهذه القطعة فريدة من نوعها لأنها من أقدم البراهين على استخدام الخرائط العمرانية في العالم الإسلامي. وتبرهن المصادر التاريخية على إرسالها من العاصمة إلى باقي الأقاليم. أما الجدران العليا للجوسق المثلث الشمالي فقد كُسيّت على نحوٍ بديع بالدادو، وأما المتران الأخيران من الأسفل فقد زيّنتهما قطع البلاط النجمية منها والصليبية الشكل المطلية بإسراف باللازورد (بطريقة تُعرف بالفارسية بـ "اللاجفردينا") (راجع الفصل الثالث، الصورة

في خريف سنة 1253 أوفد الخان العظيم مونكا، وهو حفيد جنكيز خان والحاكم المغولي الأعلى في الصين، أخاه هولوكو خان على رأس جيشٍ لملاقاة الإسماعيليين في شمالي إيران والخليفة العباسي في بغداد. اجتاح هولوكو وسط إيران بلمح البصر مكتسحاً كل من يرفض الاستسلام، ووصل الى بغداد، واستولى عليها في العام 1258، وهو العام الذي بدأ فيه رسمياً عصرُ الإخانيين في بلاد فارس، وغدت تابعةً لإمبراطور الصين العظيم. لقد درج هولوكو ومن خلفه من الإخانيين على الأسلوب البدوي في العيش الذي اعتادوا عليه في سهوبهم، فهاهم يسبتون في وادي الرافدين الدافئ شتاءً، ويصطفون على المروج الخضراء لشمال-غربي إيران صيفاً، لذلك لم يتركوا أي أثر عمراني يذكر في النصف الثاني من القرن الثالث عشر سوى النزر اليسير الذي تميّز بالطابع العلماني. وبسطوا سيطرتهم على أراضٍ واسعة امتدت من الأكسوس (في أوزبكستان) حتى البحر المتوسط، ومن القوقاز الى المحيط الهندي والمناطق المعروفة حالياً بغربي أفغانستان فضلاً عن إيران وروسيا الجنوبية وشرقي تركيا والعراق. ولم تبق الحملات والزلازل والغزو المتلاحق لبغداد وتبريز وماراكا وسلطانية من العمائر فيها إلا القليل بحيث يصعب توصيف البنية العمرانية لأي منها استناداً لما بقي من نصوص أو أخبار، على عكس ما صمّد من مبانٍ عجيبة في وسط إيران وغربها التي بقيت شاهدة على عراة الفن العمراني في حقبة الإخانيين.

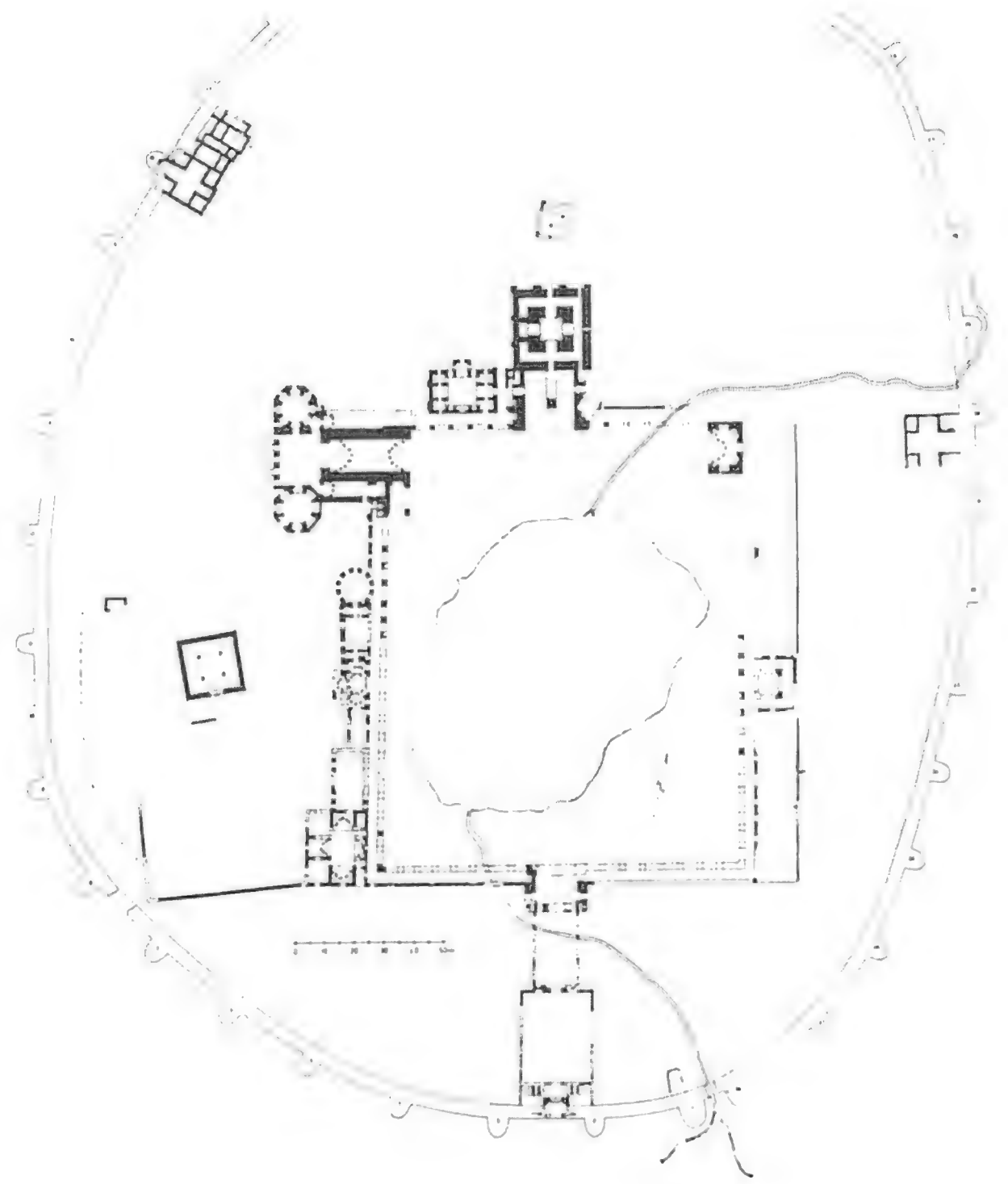
لقد ورث الإخانيون مخزوناً من أساليب البناء الإيرانية فضلاً عن الأشكال العمرانية وتقنياتها المعروفة من الحقب السالفة، فقد أضحي التصميم الكلاسيكي للمسجد الجامع ذي الفناء الواحد وأربعة أواوين وفضاء مقبب موجه نحو القبلة نموذجاً يحتذى في تشييد المعابد الدينية والبنيات الدنيوية كافة مثل المدارس والتكايات (الخانات) والخانات (الفنادق). أما القبور فقد شُيّدت لها المنارات أو الأضرحة المربعة الشكل أو المضلعة المحاطة بسُرّاق، وضمّ معجم التصميم الدارجة للمراقد مصطلحات مثل الأواوين والقباب والحنيات الركنية (squinch) والمنارات مجتمعة بطريقة فريدة. وكان الارتفاع النموذجي لفضاء القبة، على سبيل المثال، ثلاثي الأجزاء، إذ تستحيل النهاية العليا للغرفة إلى حنيات ركنية تستوعب الفراغ الحاصل بين الغرفة المضلعة أو المربعة والقاعدة الدائرية للقبة. أما الواجهة الرئيسة فكانت تُبنى على شكل مدخل أو بهو أو بوابة عالية (بالفارسية البشطاق) مكونة من قوس في إطارٍ مستطيل الشكل كأنه إيوان. واستُخدمت المنارات وسيلةً للتأطير لتكتنف الواجهة أو الإيوان، كما شاع استخدام لبنات الأزج المصنوع من الطين النضيج عالي الجودة مادةً أساسية في البناء وكماشة للزينة تُشكّل مجاميع منها في أنماط زخرفية، على أن الكسوات الجصية والأجر المزجج والخام استخدمت أيضاً لإضفاء لمسات فنية على السطوح.

كما شهد هذا العصر تغييراً ملحوظاً في القاموس العمراني بسبب الولع بالبناء العمودي، فقد شُيّدت مجمعات ملحقة بمراقد بُنيت لعراة أو شخصية مقدسة أو مهمة. وكان معظمها عشوائياً أول الأمر وأصبح الإسراف في زخرفة البوابات العالية وسيلة للفت الأنظار إلى واجهة المبنى. كما تغيّر حجم الغرف التي أصبحت أكثر ارتفاعاً والأقواس

بين العامين 1295 و1335.

إنَّ جُلَّ ما ترك عصرُ غازان خان هو ضريحه وملحقاته في ضاحية غرب تبريز، وقد اتَّبعَ الإلخانيون الأوائل طقوسَ المغول في طمس معالم القبور، لكن غازان خان تبنَّى طقوسَ إيران الإسلامية وأوعزَ ببناء مؤسسة خيرية حولَ مرقده "الشاهق" فضلاً عن مجمع ضمَّ مستشفى، ومكتبة، ومرصداً، ونافورة، وتكية، وأكاديمية الفلسفة، وداراً للضيافة، ومدرستين لمذهبي الشافعية والحنفية. ولم يبقَ من أطلال الصرح سوى الفتات من لبنات الأجر والبلاط، بيد أن النصوص تُفيد بأنه كان يتكون من اثني عشر طابقاً ومنها القبو والنصب التذكاري والقبّة. وقد حذا رشيد الدين حذو مليكه، فبنى لنفسه مرقداً في ضاحية شرقية من تبريز، لكنه اختفى أيضاً، ولم يبقَ منه سوى عمل وقفٍ يُعين على إعادة إعمارهِ وتخيلِ ملحقاتهِ وخدماتهِ ومقتنياته الأخرى. ووُجد خلف جدرانٍ قوية وبوابة شاهقة يضمُّهاكل أربعة وهي تكية ومستشفى وضريح فضلاً عن مسجدٍ صيفيٍّ وآخر شتويٍّ، كما وُجدَ أمرٌ بتفويض القيم على الوقف بالنقل السنويّ لنُسخ من المصحف ومجموعات الحديث النبوي ونسخ من كتابات رشيد الدين الفارسية والعربية وتوزيعها على أقاليم الإمبراطورية (راجع الفصل الثالث). وقد كشفت التنقيبات أيضاً عن بقايا البلاط المزجج بالأزرق الفاتح والغامق تُشبه تماماً تلك الموجودة في مجمع مرقد غازان خان.

تتجسّد عظمة العمران الإلخاني في فخامة مرقد السلطان الجيتو في سلطانية. وقد اختار أركون خان هذا المكان الواقع على بعد 120 كم شمال-غربيّ قزوین على الطريق المؤدية إلى تبريز ليكون منتجعاً الصيفي، لكن الجيتو حوَّله إلى عاصمة للإمبراطورية. وكبقية بنايات المدن الإيرانية، للبناء قلعةً داخليةً وجدارٌ خارجيٌّ وأسوار يبلغ طولها



1. مخطط موقع تخت سليمان (1275)

رقم 24). وتعلو هذه الكسوة طُنف (إفریز) من الأجر المربع الشكل طولُ ضلع كل قطعة ثلاث وخمسون سنتيمتراً، وتُصوّر طائر العنقاء والتنين من بين موضوعاتها الأسطورية، وتعلو الجدران مجموعة عريضة من الجص الملون، ويكُن القول إنَّ الإسراف في الزخرفة العمرانية، كاستخدام الرخام والبريق والقبّة المقرنصة وغيرها، يُشير إلى ولع سلاطين المغول بالبذخ على قصورهم (الصورة رقم 2). وكثيرة هي الدلائل على تعمُّدهم الارتباط بأسلافهم من ملوك السلالة الجاهلية الإيرانية؛ ومنها اختيارهم المكان، لاعتقادهم أنها مكان تتويج الأباطرة الساسانيين، فضلاً عن طريقة البناء والزخرفة النوعية وبعض الاقتباسات من ملحمة الشاعر الفارسي فردوسي "الشهنامه" وموضوعاتها الفارسية الوطنية المعروفة التي خطها في العام 1010، وكان محتفياً به في بلاط محمد غزنا.

لقد كان ارتقاء غازان خان العرش سنة 1295 نقطة تحول في المجتمع الإلخاني وفي كفالة العمائر على حد سواء؛ إذ انشقَّ عن خان الصين العظيم وبالتالي عجلَ قبول ثقافة الترف الفارسية على بداوة المغول؛ واهتدى إلى الإسلام وسمّى نفسه محمداً، وقامَ ورئيسُ وزرائه رشيد الدين (المتوفى 1318) بأكبر حركة إصلاحٍ لإنعاش الاقتصاد وتأسيس ميزانية خاصة بالإنفاق على العمران ولاسيما المباني الدينية. كما أمر بتشديد الخانات على طول طرق التجارة الرئيسة والحمامات العامة في كل مدينة، وخصَّصَ ريعها لدعم البنايات التي أخذها على عاتقه. وقد استمر تأثير حملة غازان الإصلاحية حتى عهد أخيه الجيتو (الذي حكم بين 1304-1316) وعهد ابن أخيه أبو سعيد (الذي حكم بين 1317-1335) وهكذا ينحصر تاريخ العمران الإلخاني الديني

2. بلاطة إفریز ذات بريق معدني، عرضها 33 سنتيمتر، ربما من تخت سليمان (1275) ويظهر فيها الملك الساساني بهرام كور من متحف المتروبوليتان في نيويورك.





3. منظر من مدينة سلطانية من عمل الفنان ناصوح المطرقي، لوحة "بيان المنازل" (1573-1578)، إسطنبول، المكتبة الجامعة

4. مرقد السلطان الجيتو (1307-1313) في سلطانية.



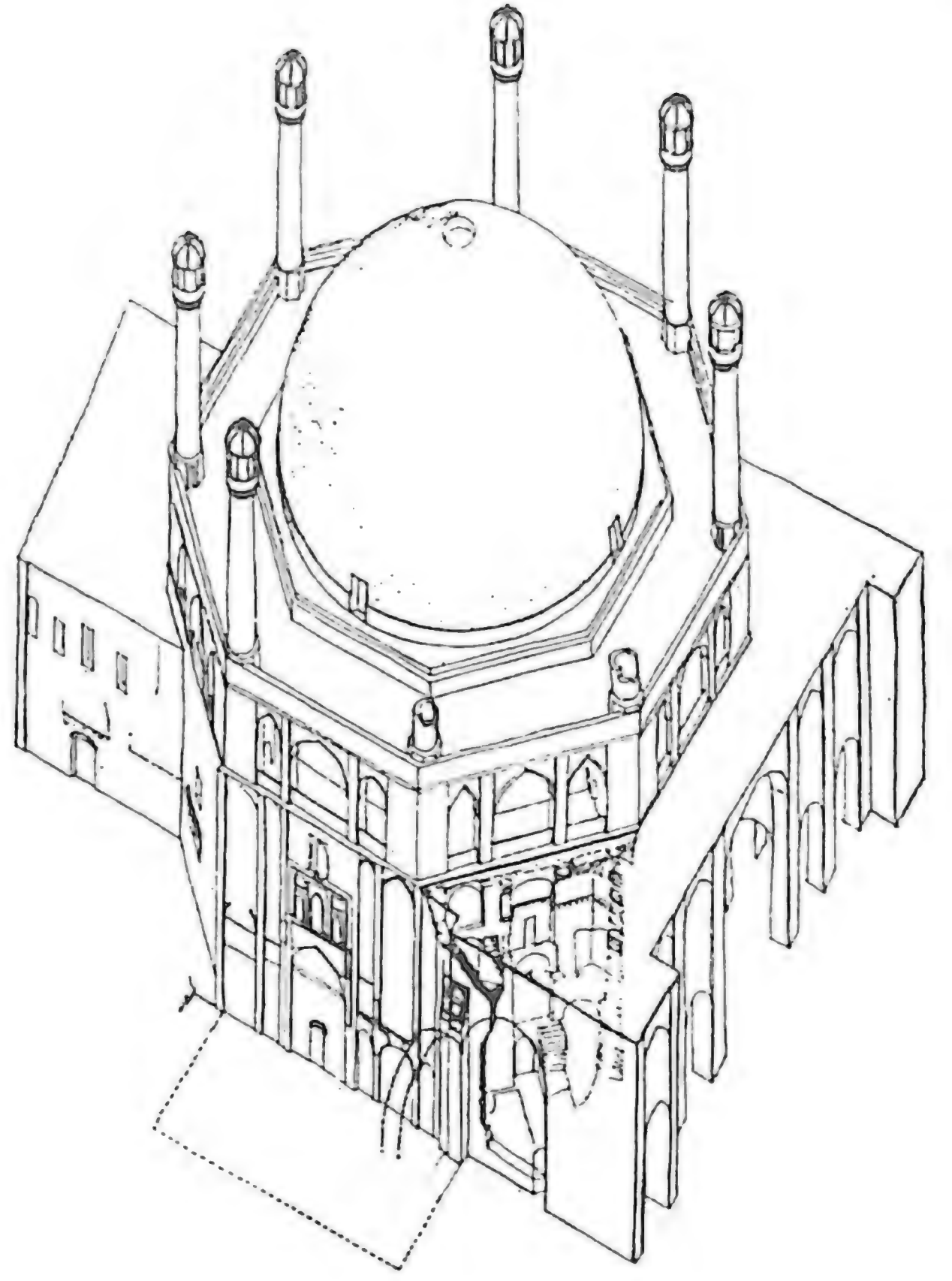
ثلاثين ألف قدم. وأما القلعة الداخلية فمحمية بخندق مائي وست عشرة منارة دائرية وبوابة مزودة بجدار ذي شواكل (machicolated) تكفي لعدو أربعة فرسان معاً. وهذا المخطط هو الأقدم للموقع (الصورة رقم 3) كما صورته نصوص المطرقي بين العامين 1537-1538 في سجله عن حملات السلطان سليمان في العراق وإيران، وكان أكبر صرح ضمن القلعة مرقد السلطان وملحقاته، وهي مسجد ومدرسة وتكية ومستشفى ودار ضيافة وغيرها من البنايات.

ولم يبق من مباني سلطانية سوى مجمع مرقد الجيتو (الصورة 4)، وهو بناء فخم مئمن يبلغ قطره ثمانية وثلاثين متراً (الصورة رقم 5) ومتجه على وفق جهات البوصلة. وأول ما يلاحظ في البنية بروز سورها الشمالي الذي يلتقي الجدران الجانبية مكوناً مقصورات مثلثة الشكل تضم سلالمة تؤدي إلى الطوابق العليا. وإلى الجنوب هناك قاعة مستطيلة بمساحة 15X20 متراً ملحقة بالفضاء المئمن المركزي وقطره خمسة وعشرون متراً، وتعلوه قبة بارتفاع خمسين متراً محاطة بحلقة من ثماني منارات. أما الجزء الداخلي من القاعة المئمنة، فيوجد فيه ثمانية مخارج مقووسة مع شرفاتها، تعلوها من الخارج حلقة من أروقة تطل على العراء المحيط، وتنقل المنظر من الجدران المسطحة (التي ربما كانت متاخمة لهياكل أخرى جانبية) إلى القبة الأثرية المزججة بالأزرق، وتكمل قناطر الرواق الجزء المحتجب المتكون من الفراغات المتداخلة مع بعضها البعض (الشكل رقم 7). وتعرض القناطر الأربع والعشرون مجموعة متنوعة من الأشكال

التقوى، إنما كان من أجل الاحتفاء بالسلطان الجيتو معترفاً به حامي المدن المقدسة في الجزيرة العربية لبعض الوقت.

ولم يكتفِ السلاطين الإلخانيون ووزراؤهم بتشييد المؤسسات الخيرية الملحقه بمراقدهم، وإنما بنوا صروحاً لمراقدة شيوخ الصوفية وشخصيات تاريخية مهمة. ففي شمالي إيران اهتم الإلخانيون بقبر بايزيد البسطامي المتصوف المسلم الشهير (المتوفى سنة 874 أو 877)، وأغدقوا على قبره الزينة الفاخرة والجص المنحوت الملون وأضافوا إليه منارة مدعمة (الصورة رقم 6)، أهديت لنجل الجيتو الرضيع. وبلغ قطر المنارة من الداخل ستة أمتار وزودت بخمس وعشرين دعامة معدنية أسهمت أطوالها في جعل المنارة أكثر طولاً من طولها الحقيقي (فقد كان طولها الحقيقي 13.58 متراً فقط من القاعدة وحتى الطنف أو الإفريز). ولإيران إرث غني من منارات القبور، إلا أن اختيار مكان المنارة مرقداً للبسطامي كان ابتكاراً فريداً. فالقبر كان يطل شخصاً خلف جدران قبلة المسجد الجامع ما جعله في مرمى الصلوات، وهو ابتكار عُرفت به أيضاً العمارة المملوكية المعاصرة له (راجع الفصل لسادس). وعلى الرغم من كون السلطان العراب الرئيس لمثل هذا العمائر، إلا أن من هم في مرتبة أدنى تبرعوا بأشياء أخرى مثل الشمعدانات كالتى جاد بها على المرقد الوزير كريم الدين شوكاني في العام 1308-1309 (الصورة 26).

6. المنارة المدعمة (9-1308) في بسطام.

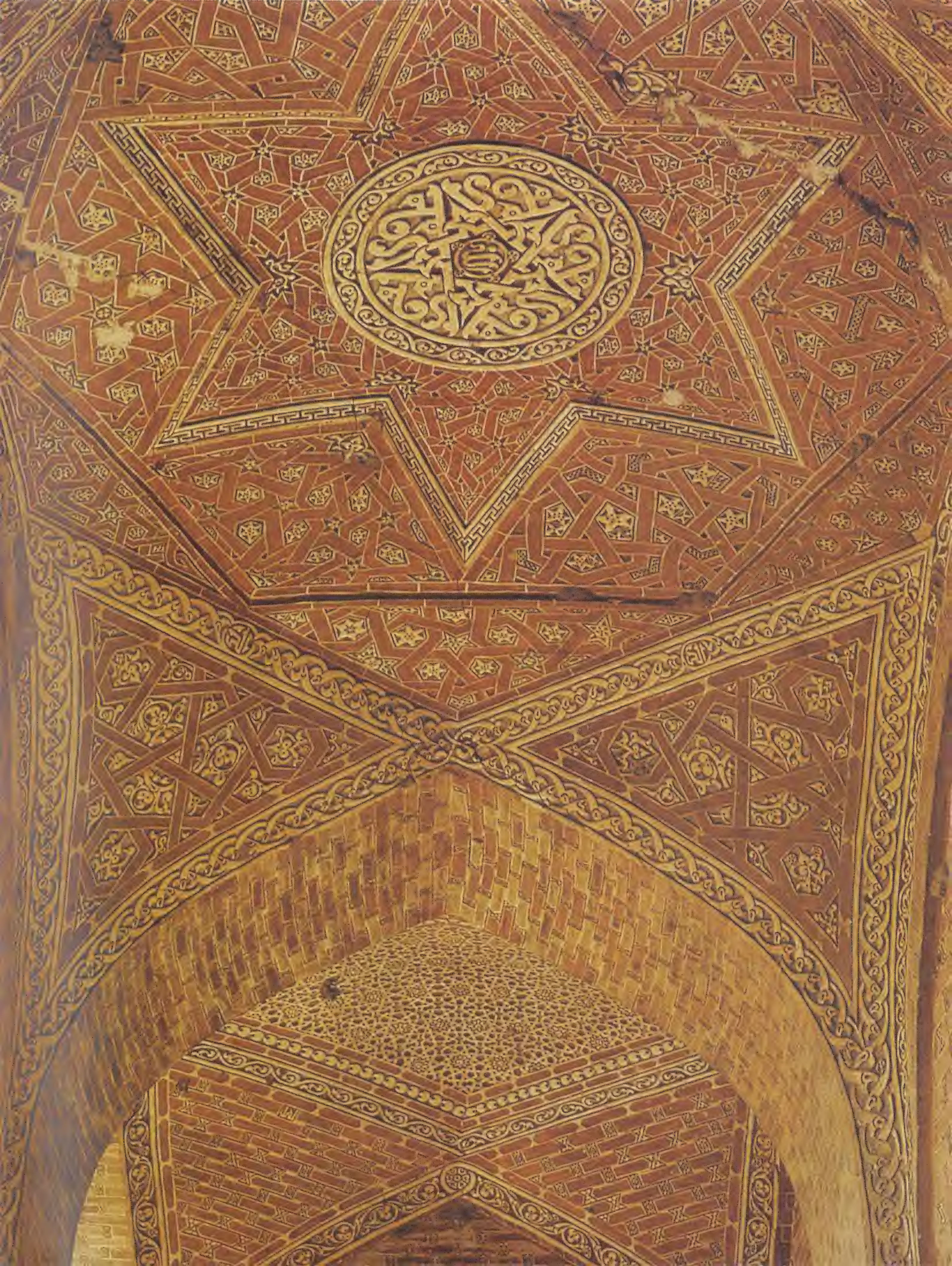


5. خريطة محورية لضريح الجيتو في سلطانية.

الجصية وموتيفاتها المنحوتة والملونة بالأحمر والأصفر والأخضر والأبيض. ويمكن ملاحظة الكثير من ألواح الشرائط التي تُشبه إلى حد كبير نظام تزويق المخطوطات المعاصر، ما يعني استخدام الإلخانيين لمصممين قدموا نماذجهم لكلا الفنين: تزويق المخطوطات والفن العمراني. إن الجزء الداخلي الشاهق هو أكثر ما يُدهش الزائر بعد دخوله إليها من قاعة العرش الخارجية الفخمة، ويعدّ واحداً من أضخم الفضاءات المتواصلة في العصور الوسطى، ويمتاز بدقته المتناهية وسعته اللتين تشهدان على تمكّن المصمم وقدرته على تنفيذ أوامر السلطان في البذخ على العمران وإرضاء ذوقه الرفيع. أمّا الجزء الداخلي من ضريح الجيتو فقد زُخرف على مرحلتين متتاليتين: الأولى باستخدام لبنات الآجر والبلاط، والثانية بالرسم عليها بالجص الملون. وقد جذبت المرحلة الثانية الكثير من التأمل والتأويل، ففي البداية اعتقد الدارسون أن الصُفويين هم من قام بإعادة زخرفتها، من ثم ربطوا ذلك بتحوّل السلطان الجيتو إلى التشيع وبالحكاية غير الموثوقة عن رغبته في نقل جثمان الإمام عليّ وابنه الحسين، شهيدتي الشيعة، من العراق. بيد أن الكتابة الموجودة على الضريح تحدّد أقطاباً تاريخية ثلاثة، وهي أن الزخرفة الخارجية أُنجزت سنة 1310، وأن الزخرفة على لبنات الآجر والبلاط الداخلية في العام 1313 عندما جرى الاحتفال المزدوج بإصدار المسكوكات النحاسية التذكارية وأخيراً بأمر إعادة الزخرفة في الأعوام الثلاثة التالية، قبيل وفاة السلطان في الشهر الأخير من سنة 1316. غير أن ذلك لم يرتبط لا بالتغيير في الذوق ولا بدرجة



7. مرقد الجيتو وأقواس الأروقة الخارجية، في سلطانية.





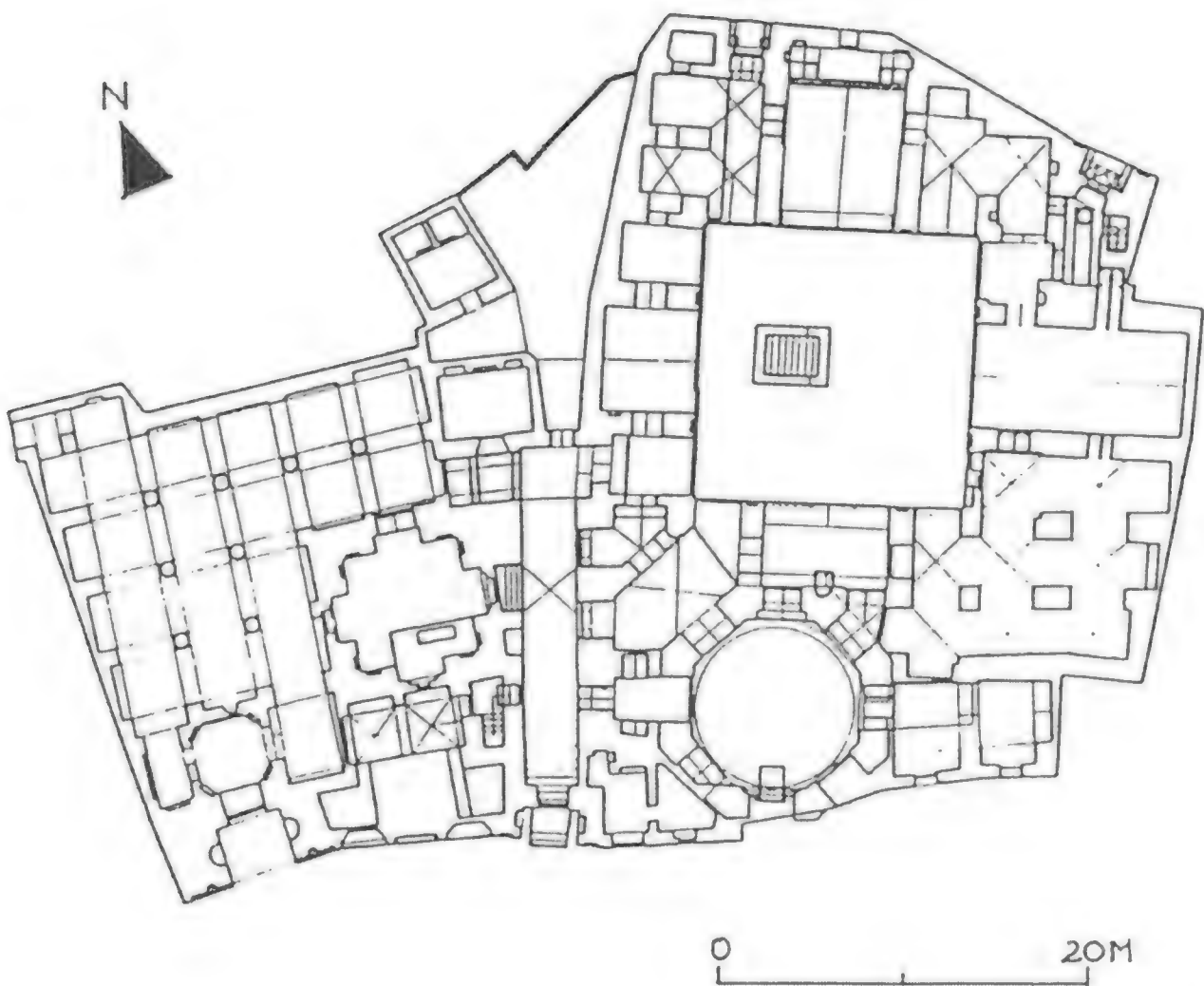
8. مرقد عبدالصمد في ناتانز 1299-1312.

وقد شُيّدت صروح آخر لقبور متصوّفة معاصرين، ففي ناتانز في وسط إيران تحوّل قبر عبدالصمد السهروردي، شيخ المشايخ (المتوفى 1299) إلى صرح عظيم خلال عقد من وفاته، وقام الوزير زين الدين مصطاري (الذي أعدم في عام 1312 مع رفيقه كريم الدين شوكاني) بترميم مسجد المدينة الجامع، وبني للمتصوّف الجليل مرقدًا ومنازة وتكية محاذية، وقد حاول البناؤون توحيد هذه الوحدات المتفرقة وراء واجهة منحنية قليلاً (الصورة رقم 8)؛ ويدل العمق غير المتجانس لأواوين الجامع والتنظيم العشوائي للقسم الداخلي من الصرح، فضلاً عن المستويات غير المتجانسة من الأرضية، على ضجّر البنائين من العمل ولاسيما حصرهم بتضاريس أرضية الموقع وبالمباني المشيدة مسبقاً عليها (الصورة رقم 9). والمرقد المقيم عن منزل عبدالصمد يمتد من الجامع خلال زقاق ضيق. هو غرفة بمساحة ستة أقدام مربعة ويمتاز على نحوه التقليدي كغيره من قبور بسطام ولكنه مزين من الداخل بكل ما جاد به زين الدين من تجهيزات، كما زين البناء بالبلاط المزجج والزخرف المجصص والطين النضيج حتى بدا وكأنه شجرة ضخمة في مخطوطة فارسية معاصرة. وأما الجدران فقد كُسيّت في ما مضى بلوح من البلاط ذي البريق بطول 1.35 متراً وبقيت قطع منه متفرقة في متاحف العالم حالياً، ولكن يمكن التعرفها من طُنف يعرض رؤوس أزواج من الطيور، طُمت معالمها بيد متطرف يُحرّم التجسيد (الصورة رقم 10). كما زين البلاط المصقول (الذي يبدو أنه جلب خصيصاً للمبنى) المحراب والضريح ولكن جلال المكان يكمن في القنطرة ذات المقرنصات المنضدة في اثني عشر صفّاً (الصورة رقم 11) وهناك ثمان نوافذ تسمح بقدر من الضوء بالمرور فوق السطوح الملساء وبالتالي الكشف عن البهاء النحتي للقنطرة وإضاءة النص المحفور على الجص الذي يطوق قاعدة القبة. أما النص المحفور على الإيوان الشمالي للمسجد فمذيل بتوقيع حيدر، وهو النقاش الذي نفذه وغيره من روائع العصر النحتية ومنها المحراب الذي ألحق بمسجد أصفهان الجامع سنة 1310.

ويبلغ طول محراب مسجد أصفهان ستة أمتار وعرضه ثلاثة، وينفرد بترتيب الكوات المتحدة في المركز داخل أطر مستطيلة (الصورة رقم 12)، وتتميز هذه الأطر عن مثيلاتها في مزار بيرى باكران في لينجان خارج أصفهان بهشاشة نحتها، وقد نُحت كل جزء منها على نحو مختلف عن الآخر. فالإطار الخارجي المستطيل، مثلاً، يتكوّن من أرضية من حلية أرابيسك مزدوجة تتفرّع منها سعفات (palmettes) نُحتت بالتنقيط لتتناغم مع نص جُعل في خط الثلث البديع فيها. ويضم النص مدائح للإمام علي والأئمة الاثني عشر، ويبدو أنّ الغرض منها كان الاحتفال بتحوّل الجيتو إلى الشيعة نهاية العام 1309، وهي بريشة الخطاط الشهير حيدر الذي وقّع على قوصرة الحجر الأساس حيث الأمر بتشيد المبنى، وقد تتلمذ حيدر على يد ياقوت المستعصمي "شيخ الخطاطين" (راجع الفصل الثالث) وهو أيضاً أستاذ خطاطين كبار أمثال عبدالله صيرفي ووزراء أمثال تاج الدين عليشة وابن رشيد الدين: غياث الدين محمد.

لقد كان تاج الدين تاجر قماش ماهر وسريع الثراء وكان وصولياً صعد إلى مرتبة رئيس الوزارة وبدهائه خطط إسقاط رشيد الدين، وتملّق السلطان بإغداق الهدايا عليه مثل الزورق المرصع بالمجوهرات للإبحار خلال نهر دجلة، وبذلك استطاع الحصول على كفالة السلطان بإنشاء مشاريع كسوق الأقمشة في سلطانية، ولم يتوقف طموحه عند

9. مخطط مرقد عبدالصمد في ناتانز.



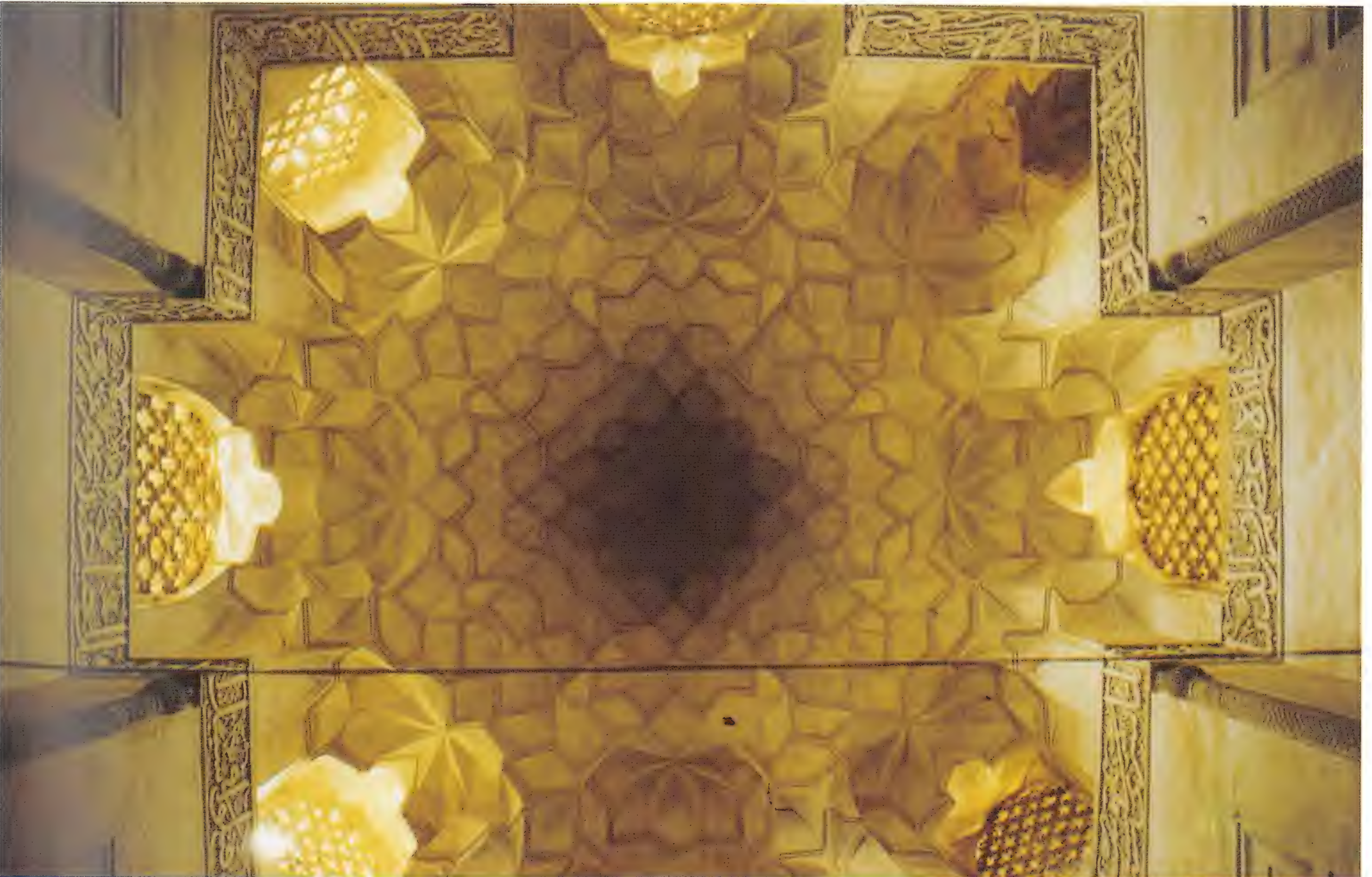
ذلك، بل أنشأ مسجداً جامعاً في تبريز سنة 1315، واحتوى المسجد على فناء أمامي تتوسطه بركة بمساحة 50X100 ذراعاً يتقدمها إيوان ضخم من لبنات الآجر (الصورة 13). أما القنطرة، التي انهارت لاحقاً، فقد امتدت لثلاثة عشر متراً، وبلغ سمك جدرانها عشرة أمتار وارتفاعها خمسة وعشرون متراً، وكان الإيوان محط إعجاب عصره كونه أكبر من إيوان قطسيفون، قصر الساسانيين خارج بغداد الذي كاد بدوره أن يكون أحد عجائب الدنيا، إذ يُفتن الزوار بكسوة الإيوان الباذخة المشيدة من الممرر ولبنات الآجر، ولكن لم يبق من جدرانه سوى لبنات الآجر النضيج.

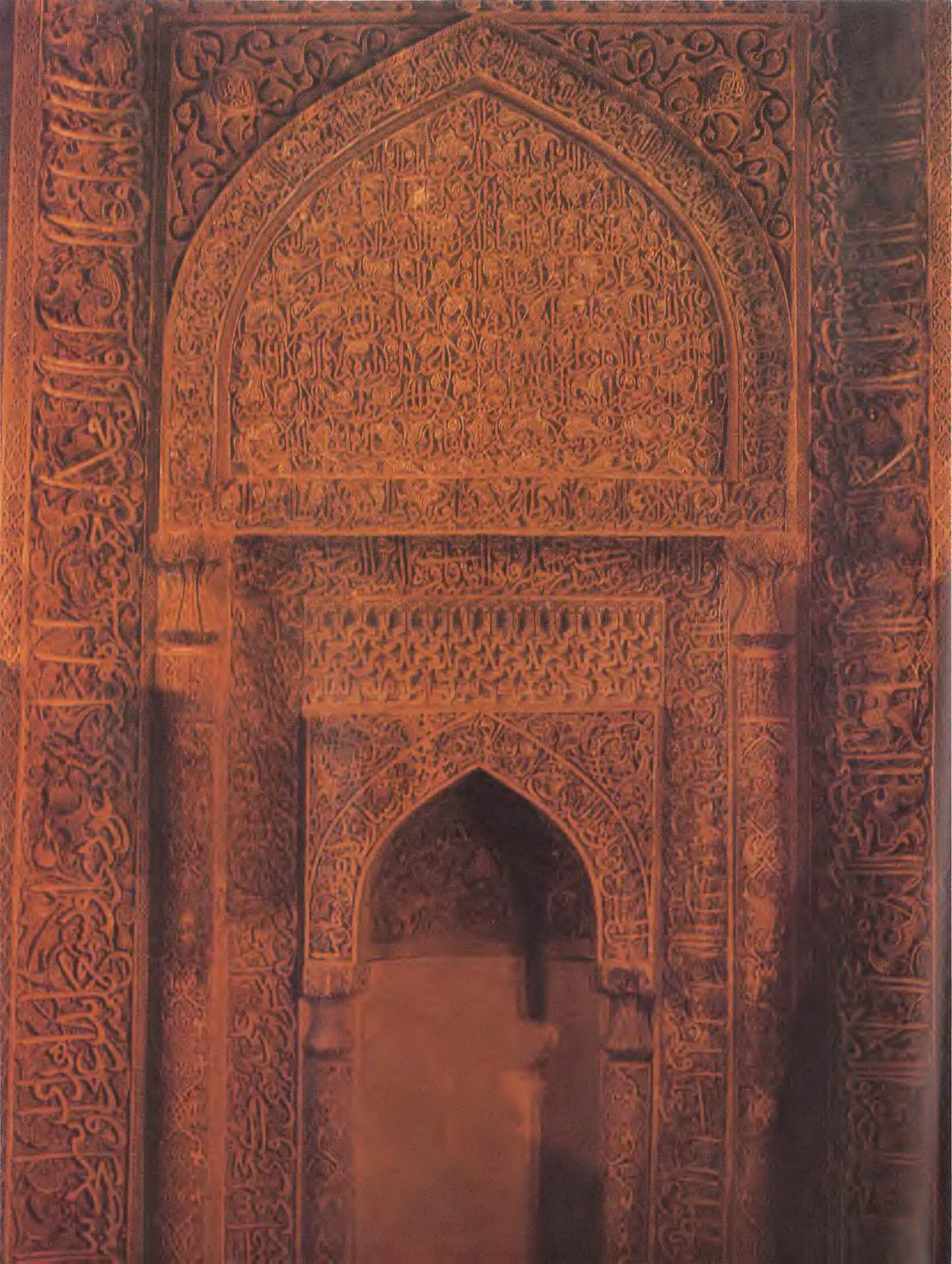
هناك من جوامع الإلخانيين ما يتكون من إيوانين أو أربعة مع قبة، وبقي هذا التصميم سائداً لعقود في إيران. فالمسجد الذي بناه أحد محاسبي الحكومة في العام 1315 في مدينته اشتارجان الواقعة على بعد ثلاثة وثلاثين كيلومتراً جنوب - غربي أصفهان خير مثال على هذا الطراز من عمارة المساجد، وهذا الجامع كان بناءً عشوائياً مكسواً بلبنات الآجر والحصص المبهرج؛ أما المسجد الجامع في فارامين الواقعة على بُعد اثنين وأربعين كيلومتراً جنوبي طهران فقد أعيد بناؤه حالياً بأواوينه الأربعة، وقد أمر بتشيدته في عهد نجل الجيتو وخليفته أبو سعيد في العام 1322، وهو بناءٌ وحيد مستطيل الشكل بمساحة ستة وستين في أربعة وأربعين متراً، وكانت مداخلة الجانبيه تؤدي إلى الأواوين المطلّة على الفناء، ولكن مدخله الرئيس كان من الشمال (الصورة 14). وبُنيت على بوابته المتقنة منارات، على ما يبدو، توحى بوجود وجهة إيوان حرم الجامع الممتدة من الفناء إلى فضاء القبة (الشكل 15). أما قطر القبة فقد بلغ أكثر من عشرة أمتار؛ وهذا الارتفاع عُرف في عمارة الحقب السلجوقية، ويدعم الفضاء المربع منطقة مثمّنة مكوّنة



10. طُنف من البلاط المصقول ويظهر فيها أزواج من الطيور، مأخوذة من مرقد عبدالصمد في ناتانز (1308)، طوله 36 سم. متحف فكتوريا وألبرت في لندن.

11. مزار عبدالصمد في ناتانز، القبة المقرنصة فوق الضريح.







15. المسجد الجامع في فارامين.

12. محراب من الجص في المسجد الجامع بأصفهان، 1310.

16. منظر من داخل قبة المسجد الجامع في فارامين.

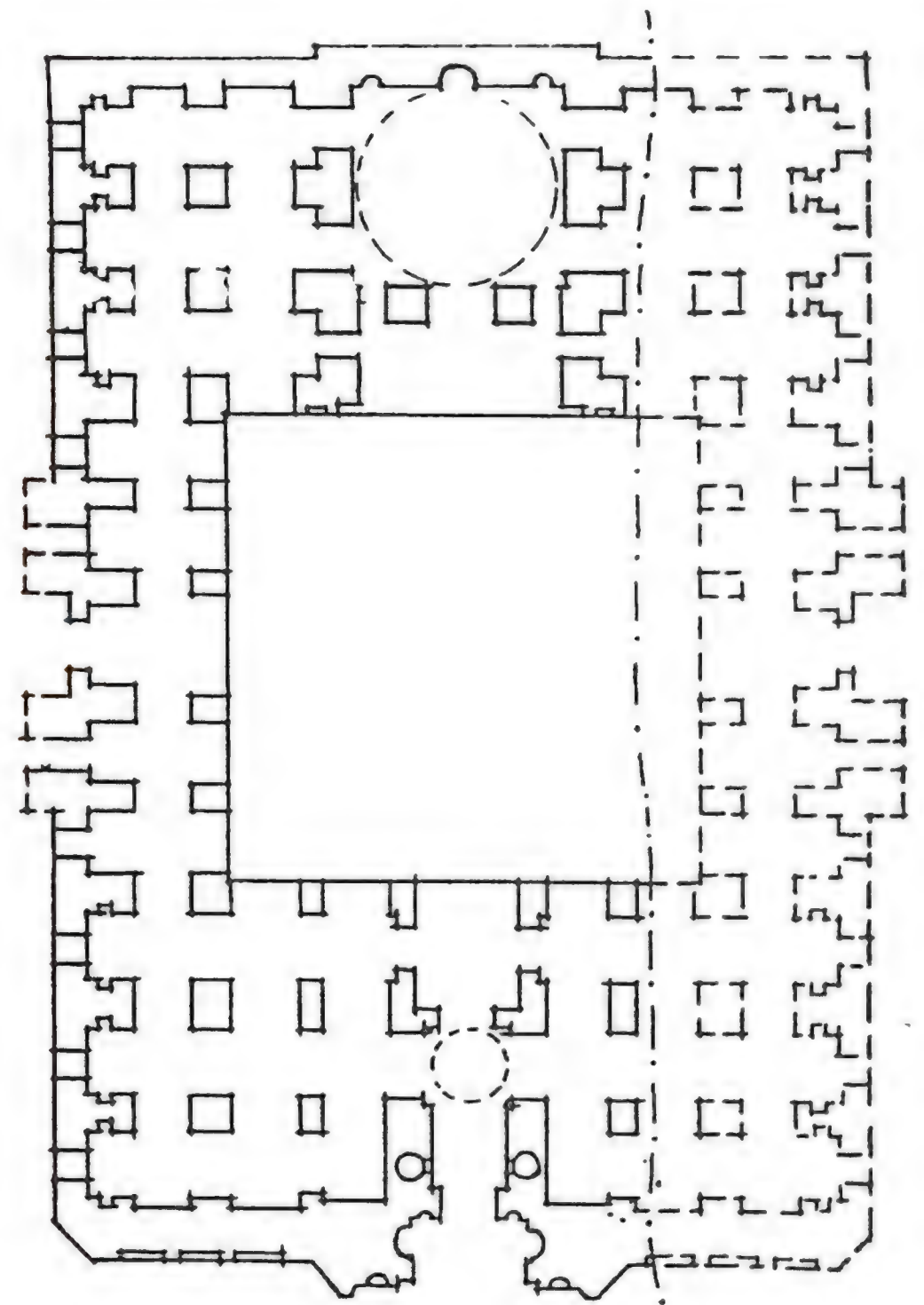


13. منظر من الجنوب لمسجد عليشه في تبريز (1315).

من أربع حنيات ركنية تتناوب مع أقواس أربعة مصمّمة (blind arches)، وهذه بدورها تسند منطقة الستة عشر جانباً التي ترتكز عليها القبة (الشكل 16). والبناء فيه عبق الطراز السلجوقي الذي يتميز برشاقة النسب الهندسية وصغر مساحة الفناء والإسراف المجهود في استخدام البلاط الفسيفسائي.

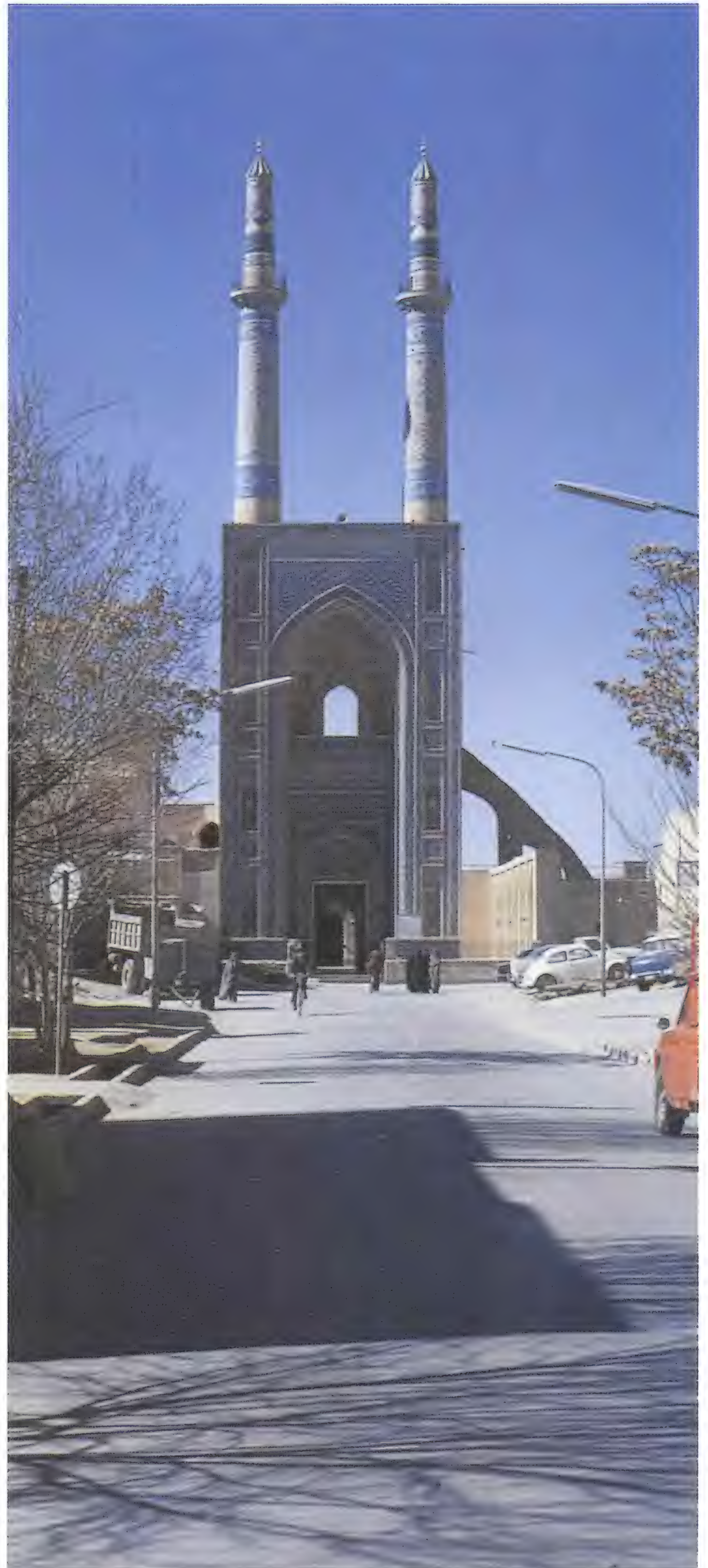
أما في يزد، فقد تطوّر عمران المسجد الجامع تطوراً ملحوظاً، فبين الأعوام 1325 و 1334 أمر أحد الوجهاء، وهو شمس الدين نظامي، ببناء مسجد ذي فناء أمامي فريد، على أن تكتنف أروقة كلاً من فضاء القبة والإيوان المنفرد، وشاع هذا التصميم المنطقة بأسرها. وتتميّز العصر أيضاً بإعادة إنشاء البوابة العالية للمساجد (الشكل 17) لتكون رابطاً بين القديم والجديد من العمران. وبعد تزوجه من ابنة رشيد الدين، كان شمس الدين يقضي أوقاتاً طويلة في تبريز ما أتاح له الاطلاع من كتب على ما استجد من

14. مخطط المسجد الجامع في فارامين، تاريخها ١٣٢٢.

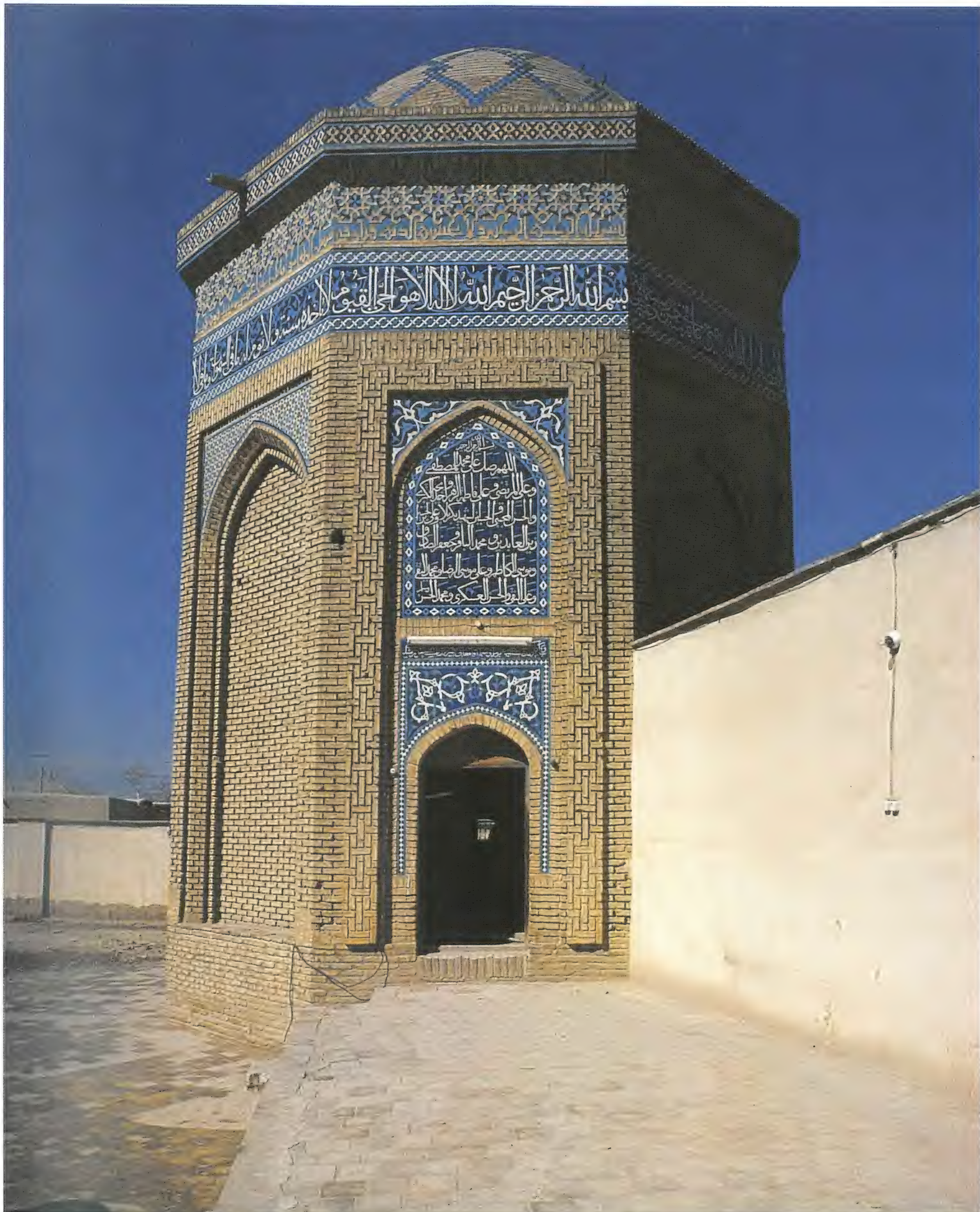


عمران المساجد وإعادة بناء القديم منها في المدن الكبيرة من شمال-غربي إيران، ومنها بناء مصلى أو طوابق عليا للجامع (tribunes) مما يتيح انسياباً فضائياً في حرم المسجد. ويتجلى ازدهار وسط إيران في عمارة باقي المساجد في حوض أصفهان على طول نهر زيانده عند داشتي وقاج وأريزان. وتجلّى ذلك الازدهار في بناء فضاء مربع للقبة وبجانبها عناصر أخرى كالممرات والبوابات العالية والفناء الأمامي، وجلّها يشي بالتوسع الحضري لأصفهان في حقبة الإلخانيين.

بيد أنه لم تكن كل المباني الإلخانية فخمة، فالأضرحة المنعزلة كثيرة ومنها على سبيل المثال مزار إمام زاده جعفر في أصفهان (الشكل 18) الذي شُيّد لشيخ علوي منحدر النسب من الإمام الخامس ومتوفى سنة 1325. والضريح مثنى الشكل وقطره سبعة أمتار وارتفاعه أحد عشر متراً ونسبه العمرانية أكثر تناسباً هندسياً من نسب أسلافه، وقد أعيدت كسوته الخارجية من الطين النضيج والأجر ثلاثي الألوان، على أن النسب الهندسية الرشيقة المستخدمة في إعادة بناء رواقه المصمت (blind arcading) دليل على روعة العمارة الإلخانية في أوجها، فمظهره العام وتفصيله العمرانية قاربت عمارة ضريح أوغلو جلبي في سلطانية الذي بُني للشيخ الصوفي بُراق (المتوفى 1308). وهو ما يدل على اشتغال بنائين من سلطانية في إعماره؛ فقد حصل الشيء نفسه عندما كانت فرق من الحرفيين المهرة تنتقل من موقع إلى آخر سعياً وراء الإسهام في الإعمار. والأغلب أن البنائين أنفسهم الذين اشتغلوا في كسوات الأجر في ناتانز في العقد الأول من القرن الرابع عشر انتقلوا للعمل في سلطانية في العقد التالي. وقد زينت الأجزاء الداخلية من تلك العتبات المقدسة الصغيرة بالبلاط المزجج الذي تنفرد به مزارات الشيعة خلال القرون، وقام غير عراب بإضافة ما يرغب في كل عصر، كما استخدم البلاط في القرن التاسع عشر في كسوة محراب مرقد إمام زاده يحيى وضريحه في فارامين، إذ أنتجت أكثر من مئة وخمسين بلاطة منقوشة بالنجمة والصليب ومزخرفة بالأرابيسك والنقوش الهندسية والنباتية في مجموعتين من البلاط بين شهري نوفمبر ويناير من العام 1262. أما المحراب الرئيس فقد أمر ببنائه علي بن محمد بن أبي طاهر في مايو سنة 1265، وبعد أربعين سنة قام نجله وشريكه بوضع كسوة على النصب التذكاري (الصورة 19)، فجعل الطُف من الجص المنحوت وليس من البلاط المزجج كما جرت العادة، ويحمل التاريخ 1307. إن غياب البلاط المصقول عن عمارة الأضرحة في الحقبة الإلخانية في قم وكاشان يُشير إلى توقف صنعه بين العامين 1339-1340 ليحل محله الجص الملون المنحوت.



17. البوابة العالية للمسجد الجامع في يزد التي بدأ العمل بها سنة 1325.



العمارة في عصر أخلاف الإلخانيين

بعد وفاة الخان أبو سعيد في عام 1335، شهدت حقبة الإلخانيين فرقةً وتشرذماً وصراعاً على السلطة حتى غدت العمارة نسياً منسياً إلا من بعض الأعمال المتفرقة هنا وهناك أواسط القرن الرابع عشر برعاية بعض الأمراء الذين انشقوا عن الإلخانيين وأسسوا إماراتهم المستقلة، ومن أهمهم آل مظفر (1393-1314) الذين سيطروا على وسط إيران وآل جلاير (1432-1336) الذين سيطروا على شمال-غربي إيران والعراق. ويتجلى أفضل وجه للعمارة المظفري في عمران المسجد الجامع في كيرمان (1350) المستوحى من عمران يزيد، ومنه البوابة العالية وضم قاعات الصلاة خلف قناطر الفناء مع أواوينها الأربعة، فضلاً عن الزخرفة الفسيفسائية ذات البلاط الرباعي الألوان على البنية بأكملها، ولاسيما البوابة التي تُغلفها شبكة متألثة من الألوان المذهلة (الصورة 20). ومنذ مطلع القرن الرابع عشر تميّزت البنيات بسطوحها المكسوة كلية بالبلاط الفسيفسائي في أجزاء معينة وبألوان محدودة. فعلى سبيل المثال كانت الأضرحة في سلطانية تُكسى بالبلاط الفسيفسائي الأزرق الفاتح والغامق وبالتحديد على كرنيش المقرنص وفي سبندل الرواق العلوي. وبعد خمسة عشر عاماً أضيف اللون الأبيض إلى معجم الألوان التقليدية التي ميّزت مرقد إمام زاده جعفر في أصفهان كما كُست السطوح بالبلاط الفسيفسائي على نحو كامل. وبحلول منتصف القرن صارت هذه السمة الغالبة مع إضافة التصميم الهندسية المشتقة من الأرابيسك النباتي والزهرّي.

وفي الربع الأخير من القرن الرابع عشر استؤنف العمل على عمارة مسجد يزيد الجامع؛ فقد وُصلت الأروقة المسقّفة الممتدة من البوابة العالية حديثة الإنشاء بالإيوان الجنوبي، وأضيف المزيد من كسوة البلاط ولاسيما حرم المسجد وعلى سطح وجهة الإيوان الجنوبي (الصورة 21). كما كُست البنية كلها بالبلاط الفسيفسائي متعدد الألوان؛ وقد تمّ تعشيق حلية الأرابيسك إلى معاضد البوابة والسبندل وأطرت الكتابة الفضاءات الرئيسة، ما يشهد على روعة نحت البلاط وبراعة منقّده. إن التشابه الواضح بين العمل في كيرمان ويزد يدل على سعي فريق العمل من الحرفيين من عملٍ مهم إلى آخر.

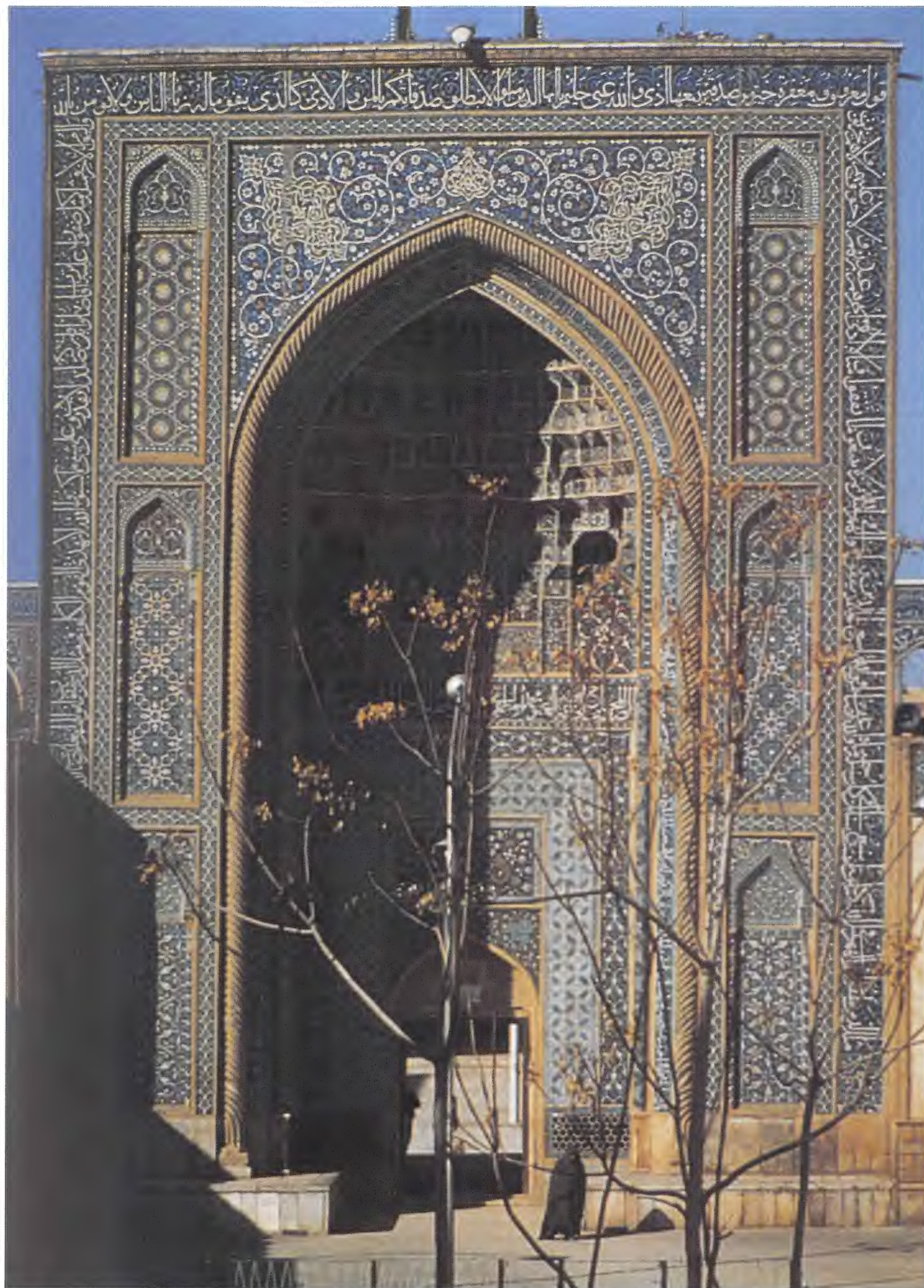
أمّا أهم عمارة في عصر آل جلاير فهي بناية الفندق أو الخان التي شيّدها والي بغداد مرجان بن عبدالله في عام 1359 ووقفها لدعم بناء مجمع مرقده. وكانت مستطيلة الشكل بُنيت من لبنات الحجر أسست من طابقين يحيطان برواق مركزي طويل يبلغ ارتفاعه أربعة عشر متراً، ويمرّ من فوقه ثمانية أقواس مستعرضة لدعم القناطر المثلية المتوجة بالقباب الشاهقة فوق الحنيات الركنية (الصورة 22). إن نظام التسقيف البارح الذي يتيح للضوء المرور إلى الجزء الداخلي يدل على أن الحاكم لابد أن يكون قد حسب أن مايدّرُهُ هذا البناء مُجزٍ لعمارة مرقده الذي لم يسلم.



19. بلاط مزججة من مرقد إمام زاده يحيى في فارامين، 1305. من سان بتسبورغ

لقد كان بناء القناطر المستعرضة أهم إنجاز في مجال عمران القرن الرابع عشر؛ ففي

20. البوابة العالية المكسوة بالبلاط الفسيفسائي للمسجد الجامع في كيرمان، 1350.





أيّ منها كان تاج العقد أفقياً على طولهِ. أمّا المهندس العمراني في القرن الرابع عشر فقد طوّر هذا النظام بإدخاله العقود المستعرضة الممتدة بشكل رقبة الوزّة (ra - pant transverse vaults) التي فيها تنحني خطوط العقود البارزة بالتوازي مع الأقواس المتقاطعة، أمّا منطقة المتدليات (pendentive) فإنها تتعشق بالأقواس المستعرضة. ومثل هذه العقود موجودة في الإيوان الجنوبيّ من مسجد ناتانز. وللعقود البرميلية في أروقة سلطانية جوانب ذات أكتاف مقوّسة. إن تنوّع القناطر على المتدليات يربط العقود المتقاطعة. وهناك أمثلة أخرى في جنوب-غربيّ إيران ومنها في يزّد وأبارقو وأصفهان. ومن هنا انتقل هذا التصميم إلى شمال-شرقيّ إيران إذ طوّر العمرانيون التيموريون مُعطياته الزخرفية بتقليل عناصر الحمل وفتح المجال للمزيد من الضياء، ثمّ أضافوا الزخرف. (راجع الفصل الرابع).

الحقبة قبل المغولية كان المهندس العمراني مولعاً بالتجريب وابتكار طرق جديدة كاستخدام العصب فوق البائكات أو ابتكار وسائل لكسر الحنيات الركنية أو توسيع منطقة العبور. فبعد الغزوات المغولية تحوّل اهتمام العمراني إلى الفضاء، ولاسيما مسألة تسقيف الفضاءات المستطيلة على وجه الخصوص. وعلى الرغم من أن تغطية الفضاء المستطيل بالعقد البرميلي (barrel vault) بديهيّ، إلا أن العتمة المترتبة على ذلك لن تكون مقبولة من أحد. بيد أنّه يمكن تخفيف العتمة في هذه الحال باستخدام سلسلة أقواس متقاطعة (cross-arches) التي تدعم بدورها عقود الحشو المستعرضة (transverse filler vaults)، وقد استُخدم هذا المخطط في جنوب-غربيّ إيران والعراق في عمارة المباني الإسلامية في العصور المبكرة كما في قصر الأخيضر وفي المسجد الجامع في شيراز وفي معبد النار في سارفستان. وفي

21. تصميم البلاط على الجزء الداخليّ من الإيوان الجنوبيّ للمسجد الجامع في يزّد نهاية القرن الرابع عشر.

22. منظر من الداخل لقصر خان مرجان في بغداد العام 1359.

٢
ولادة النبي عليه الصلوة والسلام
ت في ذلك الوقت روايات اصبحت ان عليه الصلوة والسلام
جنة من ملك انوشروان العادل واشين و ثمانين و ثمانين



الفنون في إيران وآسيا الوسطى في عهد الإلخانيين ومن خلفهم

والرسومات أقل إتقاناً، على الرغم من إدخال الأسلوب الصيني وموتيفاته مثل العنقاء وورق النيلوفر (اللوتس). وانفردت الأواني ذات البريق المعدني المنتجة في منتصف القرن الثالث عشر بتصميمها الكثيف والداكن. وعلى الرغم من إنتاج الأجر المطلي ذي البريق المعدني لأغراض الكسوة العمرانية حتى العام 1340 (الفصل 2)، إلا أن إنتاج الأواني المطلية انخفض انخفاضاً كبيراً بعد العام 1261، بل توقف تماماً بعد العام 1284.

وبقيت كاشان مركزاً رئيساً لإنتاج الخزف ذي البريق المعدني حيث تناقلت الحرفة بين الأجيال في العائلة الواحدة، ومن أشهرها عائلة أبو طاهر المعروفة بحرفة صناعة الأواني الخزفية. ويُذكر أن محراب إمام زاده يحيى في فارامين المنجز سنة 1305 (الصورة 19). وهو يحمل توقيع يوسف بن علي بن محمد بن أبي طاهر وموجود في المتحف البريطاني. وأما الإفريز فيحمل التاريخ 1309-1310 وموجود في متحف القاهرة. فضلاً عن محراب دار بهشتي في قم وتاريخه 1334 وموجود في متحف الحفريات بطهران. وقد اشتغل يوسف أبو طاهر ورفاقه الحرفيين مستخدمين تقنيات خزفية جديدة، إذ إنه حفر توقيعهُ ومعلومات تأسيس مسجد قُلاع في قرية قُهرُد خارج كاشان على بلاطة مطلية بالأزرق والأسود. وقد ورث يوسف الحرفة عن أبيه الذي

أربك الفتح المغولي في منتصف القرن الثالث عشر ميزان النتاج الفني في إيران، إذ وصلت فنون التصميم والزخرفة - وهي المنسوجات والفخار والمشغولات المعدنية والمجوهرات وتزييق المخطوطات - أوجها في الإبداع والابتكار والتميز، وسارت على قدم وساق في عصر الإلخانيين، ولكن فنون الكتاب بدأت تحتل الصدارة من بين الفنون الإسلامية ولاسيما في إيران وتركيا والهند، وصار الكتاب معلماً للابتكار ومنبعاً للأفكار والأساليب الفنية الجديدة، حتى أضحي الفن المحوري وشهد تطوراً لم يسبق له مثيل قبل العام 1250. وقد أدت وفرة الورق وسهولة الحصول عليه - بالكميات والأحجام المطلوبة - دوراً مهماً في سرعة انتشاره ورواجه المنقطع النظير، وقد ساعدت التصميم المنفذ على الورق على انتقالها من نوع فني إلى آخر كما استطاع الفنانون النقاشون تخليد أسمائهم في الأعمال المنفذة في الفنون الأخرى مثل المشغولات المعدنية والخشب والجص المنحوت والبلاط المزجج.

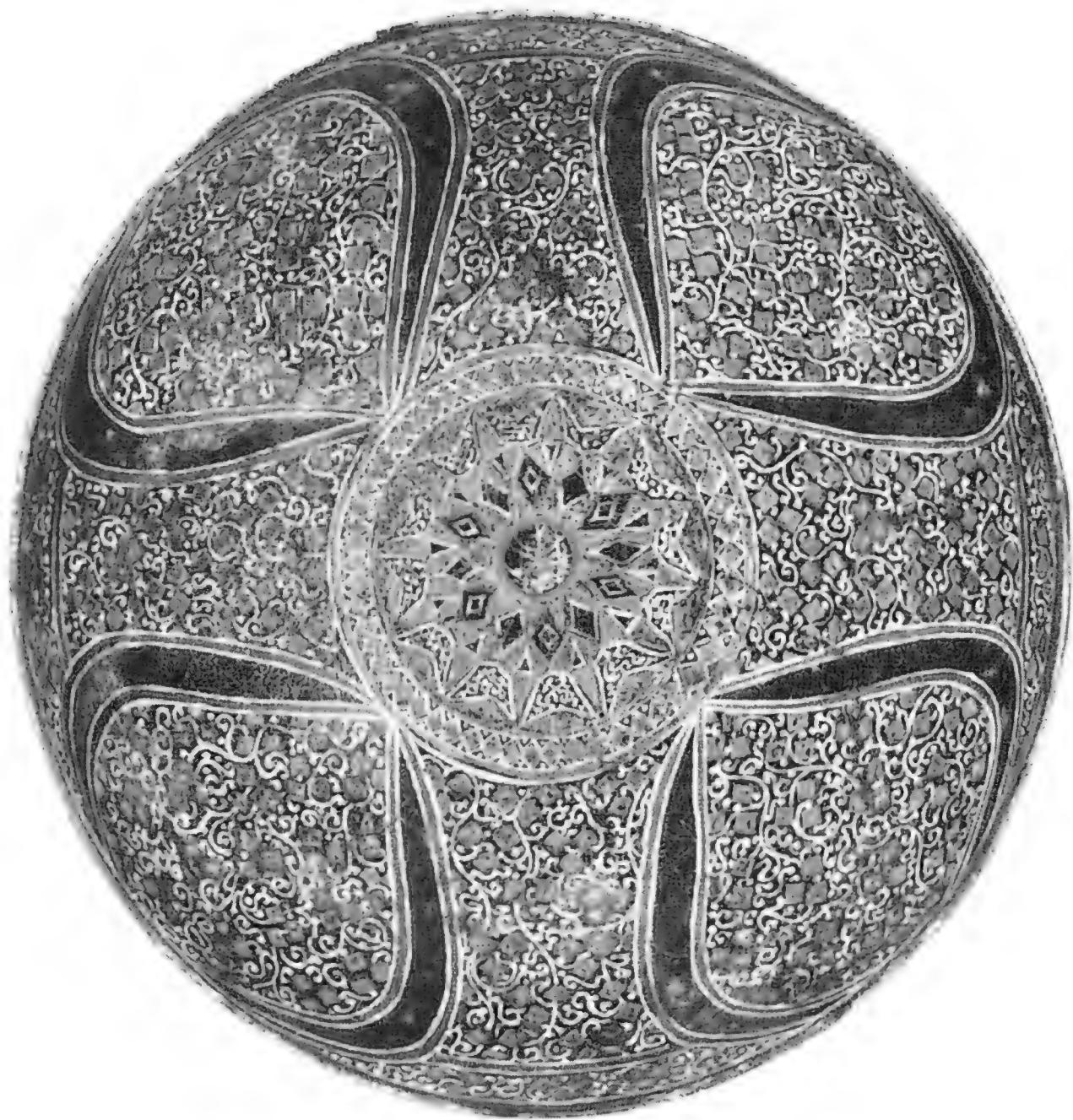
فنون الزخرفة

لقد غدت صناعة المنسوجات أهم تجارة والحصن الحصين للاقتصاد، وقد ارتبط نوع خاص منها بالإلخانيين إيران وهي منسوجات الذهب والحرير (الصورة 23) وكانت تحمل اسم الخان أبو سعيد (35-1317) وألقابه التي عُرف بها بعد العام 1319 من عهده. وتتكون من غزل خيوط اللامباس (وهو نسيج حريري ثمين lampas) بشكل لحمة على طرفي المغزل، فيصنع منها نسيجاً عمودياً، ثم يحاك مع نسيج مركب من خيوط الحرير الحمراء والخمرية التي بدورها تحاك بخيوط مستعرضة من الفضة المذهبة تدور حول خيط حريري أصفر، - الجزء الأفقي من النسيج فينتج قماشاً مقلماً محبوباً بشكل ميداليات أو قطع لؤلئية متعددة الفصوص متعاقبة الترتيب وطواويس وأشكال نباتية في الفسح البيئية. وعلى جانبيها مجموعات صغيرة من حيوانات جارية وكتابة زخرفية تدل على أنها حيكّت في معمل حكومي، ربما في تبريز، ولم تكن لأغراض تجارية أو للتصدير. ويُنسب هذا المنسوج وغيره من منسوجات اللامباس الحريرية والذهبية إلى إيران خلال الحقبة الممتدة إلى ما قبل الحملات المغولية وحتى القرن الرابع عشر، وأما الزرابي الموصوفة بالتفصيل في المخطوطات المعاصرة المصورة فإنها نادرة جداً، ولم يصلنا من عهد الإلخانيين أي منها.

ولم تكن النماذج الخزفية من القرنين الثالث عشر والرابع عشر متنوعة الأساليب كسابقاتها، بل امتازت الأعمال الفنية بكثافة المعجون الأبيض الذي يخلط التفاصيل ببعضها، ويُعيق دقة الأشكال. وعلى نحو عام تم استبدال تقنية الزخرف المزجج الباهضة الثمن بتقنية الطلاء التحتي المزجج الأرخص تكلفة والذي لا يتطلب التسخين المتكرر والمعقد. وهكذا استمر إنتاج الخزف المطلي بالصبغة ولكن على حساب نوعية الطلاء الذي أصبح أكثر غمطية وأقل مهارة. كما غدت التصميم أقل تفصيلاً

23. منسوج من اللامباس وأنسجة متنوعة باستخدام الحرير المحاكاة باللحمة الذهبية ويظهر اسم أبو سعيد ربما في تبريز، 35-1319. الحرير مُحاك بخيوط اللحمة الذهبية. من متحف أرزييسوفليش في فيننا.





25. إناء مطلي بالصبغة بطريقة سلطان آباد في إيران إبّان القرن الرابع عشر؛ القطر 27 سم، محفوظ في متحف فريير غاليري في واشنطن دي سي.



24. إناء مطلي بطريقة لاجفردينا الإيرانية إبّان القرن الرابع عشر، قطره 21.2 سم موجود في متحف اللوفر بباريس.

لقد شهدت هذه الحقبة تحوّل صناعة الأواني إلى طريقة الطلاء بالصبغة؛ أي: تحت التزجيج، المنخفضة التكلفة كما أسلفنا، ومنها ظهر نوع من الأواني يُعرف بـ "سلطان آباد" نسبةً إلى اسم المدينة الواقعة على الطريق بين همدان وأصفهان حيث عُثر على بعض الخزفيات هناك عام 1808، ولم يُعثر على أي تنور ما يعني أن التسمية عرضية إن لم تكن مضللة. ووجدت أوان مختلفة الجودة نسبت إلى كاشان وتتميز بعضها بجودة عالية وشكل دقيق، وأغلب الظن أنها حوّلت من الطلاء ذي البريق المعدني إلى الطلاء بالصبغة. والبعض الآخر كان غير مُتقن الشكل وخشن القوام وتتميز بتكاثف

26. قاعدة شمعدان من شمال-غرب إيران، 9-1308. محفورة بالبرونز المخلوط بالفضة، ارتفاعها 32 سم وقطرها 47.3 سم، موجودة في متحف الفنون الجميلة في بوسطن.



وقّع على محاريب خزفية ذات بريق معدني أنجزها ما بين 1242 و 1265. لكن إخوة يوسف اختاروا حرفاً مختلفة؛ فأخوه عز الدين محمد كان متصوّفاً من مدرسة الشيخ السهروردي ومن مجاوري ضريح عبدالصمد في ناتانز (الصورة 11-8)، وأمّا أخوه الآخر جمال الدين أبو القاسم عبدالله فقد اشتغل نسّاخاً ومحاسباً لدى الإدارة الحكومية حيث كتب سيرة السلطان الجيتو فضلاً عن رسالة في المعادن والأحجار الكريمة غدت مرجعاً لفن الخزف في العصور الوسطى من تاريخ إيران. ويورد المؤلف مصادر الحصول على مواد الخزف الأولية وكيفية تحضيرها وشواء الأواني الخزفية وتزجيجها وتذهيبها ومن ثم طليها بالمينا.

إن الطريقة الإيرانية المعروفة بـ "اللاجفردينا"، وهي كلمة فارسية مشتقة من اللازورد، تستخدم الأزرق الغامق في طلاء الأواني والأجر وتذهيبهما وطلائهما بالمينا، وقد انتشرت في أواخر القرن الثالث عشر والرابع عشر؛ فبعضها كان يُطلى بالأزرق أو الفيروزي (الأزرق المخضر) الخفيف، ثم تذهب بورق الأشجار المذهبة، وتطلى فوق التزجيج بالأحمر والأسود والأبيض. وكانت هذه الأواني باهظة الثمن ولا سيما لاستخدامها مواد أولية مكلفة جداً وللحاجة لإعادة شوائها في تنور خاص. وقد حلّت هذه الأواني محل تلك المطلية بالمينا التي عُرفت بها حقبة ما قبل المغول، كما تم إنتاجها لبعض الوقت. وأرخ أبو القاسم في رسالته تقنية اللاجفردينا فضلاً عن بقايا بلاطة نجمية الشكل، ونسبها إلى العام 1315. كما وصلنا إناء يحمل تاريخ صنعه 1374-1375 ويبدو أنه من آخر ما أنتج. وقد تميزت بعض الأواني بشكلها غير الدقيق ولونها الرمادي، كما اشتهر بعضها بزخرفة شعاعية موشحة بالحلي والدوائر والنقاط (الصورة 24). وقد رُتبت صفوف من البلاط النجمي والصليبي الملونة بالأزرق الغامق والفاخ بالتناوب أسفل طُف من الأجر المستطيل الشكل مع نقوش كتابية وحواف من أشكال حيوانية مثل العنقاء والتنانين، التي ربما أدخلت من الحرير الصيني.



27. إناء مصنوع للشيخ أبو اسحق، شیراز 53-1343، من النحاس (الصفر) المحفور بالفضة والذهب، موجود في المتحف الملكي لتاريخ الفنون ببروكسل.

لضريح الجيتو في السلطانية، وقد تُذكر أيضاً بفنون المخطوطات وتزيينها وتصويرها، كما أن وجود نقوش على شكل نبات عود الصليب والنيوفر على الشمعدان دليل على تواصل العلاقات التجارية والدبلوماسية في الحقبة الإلخانية التي مكنت فناني إيران من الاطلاع على فنون يوان الصين. وعلى الرغم من الافتقار إلى أي معلومة عن مكان التصنيع إلا أن الشمعدان يوحي بأن راعيه كان عالي المقام وأنه ربما صنع في العاصمة تبريز.

وتزدان غالبية الشمعدانات التي تُنسب إلى هذه الحقبة بزینتها الخارجية التي تزخر بالأشكال والصور، وهناك مجموعة من حوالي الخمسين من الشمعدانات لها جوانب مخروطية ومطعمة بمواضيع أميرية وأشغال الأشهر التقويمية (the labors of the months) تُنسب إلى شمال-غربي إيران الإلخانية، لكن الأرجح نسبتها إلى سلاجقة الأناضول. أما القطع التي يمكن نسبتها بالتأكيد إلى هذه المنطقة والحقبة فهي المفاصل الكروية لقضبان الشباك الخاص بالضريح (بقطر 13 سم) والمحفورة بالذهب والفضة والقار. وتحمل ثلاثة منها اسم الجيتو وربما انتزعت من ضريحه في السلطانية (الصور 4-6)، وقد زينت بلوحة الاسم وزينة الأرابيسك وتصاميم من النقشات الشبكية والمتعرجة. كما عُثر على قطعة أخرى (بقطر 9 سم) تمت تحليلها بصورة صائد الباز ممتطياً جواداً تقابلها لفافة أرابيسك داخل الميدالية المركزية ولفائف زهرات عود الصليب خارجها. وبالطريقة نفسها أمكن نسبة بعض الصناديق والأطباق وعُليّات المجوهرات إلى مشاغل كانت ناشطة في فلك البلاط الإلخاني من خلال التمييز في المعطيات الأسلوبية المشتركة في ما بينها.

لقد كانت شیراز في جنوب-غربي إيران قلعةً أخرى لصناعة الأواني النحاسية (الصفر) المحفورة بالذهب والفضة والقار. ومن أشهرها دلو (طوله 48.7 سم) صنعهُ محمد شاه الشيرازي ما بين 1332-1333، الذي يقدّم نفسه على أنه خادم حاكم شیراز الأنجويدي، شرف الدين محمد، في عهد سلطان مجهول الاسم يُلقب

قطرات الماء والبقع الخضراء. أما الشكل النموذجي (الصورة 25) فمخروطي عميق مع حافة سفلى عريضة تحمل ثقل الجزئين الداخلي والخارجي من الإناء، وقد زينت الحافة بحبات اللآلي، بينما نُقش داخل الإناء برسومات الحيوان أو الطير بأجساد مرقطة على خلفية نباتية من ورق الشجر الكثيف. أما القوام البني الرمادي أو المخضوضر، فيبدو سطحه كأنه نسيج معدني مطروق. وقد طغى الاهتمام نفسه بالقوام أو النسيج وتجلّى ذلك في مجموعة من الأواني أحادية اللون ومقولة، منها الجرار كبيرة الحجم والصحون ذات الجوانب العمودية والأباريق والتمائيل. وهي كلها مطلية إما بالأزرق الفضي (الكوبالت) أو الفيروزي وقولبت في أشكال نافرة ذات موتيفات نباتية أو نصية أو تشخيصية.

كما الحال في المنسوجات لم يكن من الممكن لما وصلنا من المشغولات المعدنية التي تُنسب إلى إيران الإلخانية أن تعكس كل المنتجات المعاصرة ومنها على سبيل المثال مقلمة محمود بن صنقر المحفورة بالذهب والفضة المنتجة عام 1281. وهي دليل على محاكاة الأساليب نفسها وتقنياتها على الرغم من تبديل بطانة النحاس بالذهب. ويذكرُ كتاب معاصرون في كتب المخطوطات المصورة المعاصرة أمثال حمدالله مُستوفي قزويني أسماء مراكز إنتاج المشغولات المعدنية واللوازم العمرانية والأواني (الصورة 35)، وحيث وُجد شمعدان ضخّم صنع للتثبيت على الأرض، وآخر شبيه له في متحف بوسطن لكنّ العنق والجزء الحامل للشمعة مفقودان، وقد وهبه كريم الدين شوكاني، الوزير لدى سلطان الجيتو، إلى مزار بايزيد البسطامي بين العامين 1308-1309 (الصورة 26)، وهو الأكبر حجماً من بين ما سلم من الضياع في إيران الإسلامية، ويمتاز بقاعدته المخروطية المبتورة، وفي أعلاها وأسفلها يُلحظ مجموعات من الأشكال النباتية التي فقدت معظم مناطق الحفر بالفضة فيها، وزُين الجسم أيضاً بأربع دوائر محفورة بتصاميم زهرية تتناوب مع أربع خراطيش محفورة بالإهداء فقط. كما أن الوزرة المنقوشة بالأرابيسك على خلفية ملساء تُذكرُ بالزينة الداخلية

بـ "ورث عرش سليمان". ويرتبط هذا اللقب الذي حملهُ حكام فارس بصروح إمبراطورية هخامنشيان الفارسية (ويعتقد بأن روح النبي سليمان تسكنهُ). ولهذا الدلو الكمثري الشكل مقبضٌ للحمل، وهو محلى بزخارف على الجسد والعنق تحتوي على لوحات نصية تتناوب مع دوائر نُقشت بالأرايسك والأشكال الهندسية كما تملأ أرضية الإناء وفراغات تصاميم من النقوش الشبكية والمثلثات. إن هذه السمات الأسلوبية والنصوص والزخرفة تنفردُ بها المشغولات المعدنية الشيرازية التي انتعشت في القرن الرابع عشر.

يُعدّ الإناء المعدنيّ المستدير صغير الحجم المنقح بلوحات نصية ومنها عبارة "ورث سلالة الملك سليمان" التي تتناوبُ مع ميداليات مركزية متعددة الفصوص بداخلها صور الصيادين والركبان والملوك، أهمّ نوع من المشغولات المعدنية الشيرازية، ومنها ما نُقش على أعناقها حيواناتٌ جارية، وعلى القاعدة من الخارج نُقشت شمسٌ مشعة، وبركةٌ أسماك حول الشمس على الجزء الداخلي. وقد أضيفت هذه الرموز الشمسية عن قصد، فعندما يمتلئ الإناء بالماء يُشرق مركز الإناء بالنور السماوي، وعند تناوله بقصد الشرب يبرزُ للرائي قرصُ الشمس وهو في كبد السماء. وأغلبُ الظن من تمحيص مثلتها الموجودة في مودينا الإيطالية (Modena) وتحمل توقيعَ عبد القادر شيرازي أنّ هذه الأواني صُنعت إبان العام 1305. وقد استمرّ إنتاجها في الربع الثاني من القرن الرابع عشر عندما كانت شيراز تحت حكم سلالة الأنجويد، وهي عائلة كانت قيّمةً على أملاك الإلخانيين وعقاراتهم الملكية قبل استقلالهم عن إقليم فارس سنة 1325. وعُرفَ الأنجويد برعايتهم للفنون، فبفضلهم صدرت المخطوطات المصوّرة المتميّزة بأسلوبها المحلي في العقدين الثالث والرابع من القرن الرابع عشر م. أمّا في مجال المشغولات المعدنية، فخير مثال على الرعاية الأنجويدية لها نوعية الإناء الكبير المنتج في شيراز برعاية الحاكم الشيخ أبو إسحق (حكم ما بين 1353-1343) الذي يُلاحظ عليه صور فرسان فوق الجياد داخل الدوائر (الصورة 27). ومع نهاية القرن تطوّرت الأواني في أشكالها وأحجامها وأساليب النقش والحفر عليها، فقد صارت أكثر استقامةً من جوانبها وأكثر طولاً بالنسبة إلى عرضها، فضلاً عن استطالة الأجسام ونحافتها، كما هو الحال في المخطوطات المصوّرة، وحلّت الطاقية الدائرية الصغيرة المعمّرة في الجزء الخلفي من الرأس محلّ القبعة المغولية ثلاثية الزوايا. وتغيّرت الكتابة كذلك التي أصبحت أكثر نحافةً، وأضحى السطر الثاني مقحماً فوق السطر الأوّل.

ومضى استخدامُ الخشب على قدم وساق في صناعة اللوازم العمرانية طوال الحقبة الإلخانية ولاسيما في صناعة المنابر سهّلة الحمل. وهي أهم ما سلم من التلف في المساجد الجامعة ولاسيما في نايين وأصفهان وسط إيران إبان القرن الرابع عشر. وتشابهت منابر المساجد في كل من نايين وأصفهان في شكلها إلى حدّ كبير عدا أنّ تلك التي في نايين أضيفت إليها الظل. وقد أنفقَ عليها تاجرٌ في العام 1311 ووقعَ عليها النقاش محمد شاه بن محمد وهو من كيرمان. وتكوّنت الجوانب المثلثية للمنبر من ألواح مستطيلة الشكل وحافات مائلة من الأرايسك المشطوف ضمن إطار مجوّف. أما الحفر على المنبر الأصفهاني فقد كان أكثر تعقيداً لوجود الزخرفة التشجيرية المثمّنة الأضلاع والنقوش الغائرة، غير أنها تُشبه ذلك الحفر فوق الألواح الخشبية لمنابر جوامع نايين. لكن النقش ضمّ أيضاً عنصرين جديدين من الجص المنحوت المعروف وقتها وهما: نقوش نصية في خطٍ مربع، وأوراق الأشجار في حلية نافرة. وتوجدُ الكثير من هذه السمات في أعمال النحت على الخشب من هذه الحقبة، مثل أبواب جامع مرقد بابزید



28. مسند المصحف من الخشب، من إيران أو وسط آسيا، عام 1359 بأبعاد 130.2 سم 41X سم. موجود في متحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك.



29. صفحة من مخطوطة القرآن الكريم من ثلاثين جزءاً، بغداد العام 1313-1306. موجودة في متحف قصر توبكابي سراي بإسطنبول، المخطوط هـ. ي 234، الورقة 10 اليمنى.

القرآن الكريم بأكمله بمعدل مخطوطتين شهرياً، فإن أعماله نادرة وحظيت بتقدير عالٍ وإعجاب منقطع النظير من خلفائه من الخطاطين وجامعي المخطوطات. كما نُسب إليه العديد من الروائع، وتعلّم على يديه ستة من الطلاب المعروفين الذين علّموا الخطّ العربي بدورهم لمشاهير التالين من إيران وتركيا. وهؤلاء الخطاطون الستة لم ينسخوا الأعمال على الورق وحسب، بل صمّموا كتابات زخرفية محفورة على وسائط أخرى كالكتابة على الجص في ناتانز وأصفهان (الصورة 12)، التي نفذها الخطاط حيدر.

وظهر درزنان من أربع وعشرين مخطوطة للقرآن الكريم، خلال حقبة الإلخانيين إبان القرن الرابع عشر، وكانت فائقة الروعة والحسن والإتقان. فمن حيث الحجم والإخراج فاقت جلّ ما سبقها، ومنها خمس مخطوطات من وادي الرافدين وشمال-غرب إيران نُسخَت للسلطان الجيتو أو ربما لوزيره رشيد الدين. وتتألف كل نسخة من ثلاثين جزءاً حسب أجزاء المصحف وخمسة أسطر من الكتابة على ورق كبير الحجم، وبلغ حجم أربعة منها حوالي 38X54 سم، وإحداها أُنجزت في بغداد والأخرى وُهبت لضريح السلطان في السلطانية (الصورة 29) وهي أكبر حجماً (72X50 سم). وقد ذُيلت إحدى المخطوطات الأصغر حجماً التي أُنجزت في بغداد باسمي الناسخ والنقاش، وهما أحمد بن السهروردي، الذي كان أحد تلاميذ ياقوت واستغرقه النسخ أربع سنوات، أمّا النقاش فكان محمد بن إيبك واستغرقه النقش ثمانين سنين. وأغلب الظن أنه كان الفريق نفسه من نفذ المخطوطة الفخمة لضريح السلطانية وربما استغرقت سنوات أطول لإنجازها (1306-1313). ولم تكن أكبر حجماً فحسب إنما احتوت كل ورقة منها على ثلاثة أسطر مذهّبة من خط المحقق الثلث بالحبر الأسود تتناوب مع سطرين من خط الثلث المذهب الحوافي بنسقٍ بديعٍ يفوق الوصف بين روائع المخطوط القرآني.

في بسطام (1309-1307)، وفي مجموعة من النُصب التذكارية من المنطقة المحيطة بالسلطانية، وفي مسند المصحف القابل للطّي الذي صنعه حسن بن سليمان الأصفهاني لإحدى المدارس سنة 1359 (الصورة 28). وكلها تشي بمكنونٍ فنيٍّ ومخزون زخرفيٍّ ثريٍّ، ففي مسند المصحف على وجه الخصوص نلاحظ الزهور الطبيعية المحفورة عميقاً والنصوص المنقوشة والأرابيسك المنفّذة على مستويات عدة. ولعلّ أغرب قطعة هي النصب التذكاري لإيستر من ضريح إيستر وموردخاي في همدان، حيث إنّ جلّ ما في النُصب من الأشكال والموتيفات نماذجٌ مثالية من فنون الخشب الفارسية المعاصرة باستثناء النصّ اليهودي.

فن الكتاب

لقد أنتجت المخطوطات المصوّرة والمزوّقة على امتداد قرون من الزمن في العالم الإسلامي، وبلغ فنّ المخطوطات درجةً عظيمةً من التقدّم والتفنن والازدهار بعد الحملات المغولية في إيران، حيثُ كثرت الكتب وجيد بحجمها. وقد وصلنا منها أمثلة تدلّ على عدّة المخطوطات فناً قائماً بذاته، في كلّ جزئياته بدءاً بالنسخ، والتصوير، والتزويق، ثم التجليد، وهي مراحل متعاقبة لا تتجزأ عن بعضها. ويُرجّح عدّة صناعة الكتاب المخطوط فناً في حقبة مبكّرة أيضاً على الرغم من فقدان الأدلة على ذلك، على أنّ جلّ ما وصلنا من كتبٍ كبيرة الحجم مسرفة في التزويق من الحقبة المبكّرة من القرن الرابع عشر كانت تعليقات مصوّرة من المجتمع المعاصر. ولم تُعرف أسرارُ هذا الفنّ المهمّ أو تفاصيله أو مراحلَه قبل القرن الخامس عشر أو السادس عشر (الفصلان 5 و12).

أمّا تجليد المخطوطة فقد كان في بدايته في هذا الوقت، ونلاحظ مما بين أيدينا من المخطوطات الإيرانية أنه فنّ سار على النهج الذي كان عليه تجليد الكتب الإسلامية حيثُ يكون كعب الكتاب على اليمين، أمّا الصفحة السائبة -واللسان القابل للثني لحماية الكتاب- فمُثبتة بالغلاف الأخير على اليسار؛ ومنها كتاب ابن بختوشع "منافع الحيوان" الذي نُسخ في ماراكا، إحدى العواصم الإلخانية في شمال-غربي إيران سنة 1297 أو 1299 (مع عدم تأكدنا من الرقم الرابع من التاريخ). أمّا أبعاد المخطوطة فكانت 33.9X25 سم، وكان الغطاء الجلديّ أحمر-بنياً داكناً صُغِط على ما يبدو بآلة حرارية مع بعض الضربات. ولوجه غلاف المخطوطة وظهره ميداليات لوزية الشكل وثلاثة عناصر شعاعية متنوّعة فضلاً عن حلية أرابيسك تُزيّن لسان الغلاف في نسقٍ فنيٍّ يوحي بالزهد والوقار.

لقد كان جمال الدين أبو ماجد بن عبدالله الموصلّي، المعروف بياقوت المستعصميّ (98-1221) أشهر خطّاطٍ في القرن الثالث عشر، وربما أشهر الخطّاطين في التاريخ على الإطلاق. وكان مملوكاً لآخر خليفة عبّاسيّ في بغداد وهو المستعصم، وهكذا اكتسب كنيته. وقد اتقن ياقوت الخطّ المنسوب (proportioned script) الذي وضع قواعده ابن مقلة (المتوفى 940) وهذبه ابن البوّاب (المتوفى عام 1042)، وفيه تُقاس الحروف بالنقاط والدوائر وأشباه الدوائر التي تُرسم بسن القصبة، وبنحت سنّ القصبة بزواية بدلاً من قطعها على نحو مستقيم، اضطلع المستعصميّ بابتكاره الفريد الذي أكسبه ألقاباً مثل "سلطان الخطّاطين" أو "قبلتهم" و "نجمهم"، فقد كان عن جدارة سيّد الخطوط العربية الست (وهي خط النقش والريحان والمحقق والثلث والتوقيع والرقعة). وعلى الرغم من ما وصلنا من أخبار أنه كان يخطّ

رَسَائِلُ إِخْوَانِ الصِّفَا وَخُلَايَا الْوَفَا



30. واجهة مزدوجة من مخطوط تُصَوِّر "إخوان الصفا"، بغداد، 1287. مأخوذة من مكتبة جامع السليمانية في إسطنبول، أسعد افندي 3638، 3638، الأوراق 3 اليسرى-4 اليمنى.



بأمر من السلطان الإلخاني غازان. ويُصوِّر الكتاب طبائع الإنسان والحيوان والطير والزواحف والحشرات والحيوانات المائية وعاداتها، وقد زُيِّنَتْ بتسع وأربعين صورة متنوعة الأحجام مفصولة عن النص مصنفة حسب أنواع البيئة الطبيعية المختلفة. فالصور الموجودة على الصفحات الأولى تشي بالأسلوب البغدادي المحافظ المعروف بقطعه الكبيرة موضوعة في منظر طبيعي بسيط مكوّن من المروج الخضراء والنباتات المجردة، وعملت خلفية الورقة كأرضية لها، لذا لم يترك المصمّم فراغاً وهمياً. أما باقي الرسومات في المخطوطة (الصورة 31) فتصوّر أشكالاً أصغر حجماً مندمجة مع العراء وجزئياته كالأشجار قائمة اللون والغيوم الثقيلة وتضاريس الأرض لإضافة إحساس جديد بالفضاء والجو، وكلها إحياءات من الرسم الصيني. وفي الرسومات اللاحقة بدت الأشكال الأدمية المحاذية للhashية مقطوعة أحياناً موحية بسعة العالم وامتداده إلى ما وراء الأطر.

ويلاحظ المزج نفسه بين وسائل التصوير التقليدية والمستحدثة في مخطوطة البيروني "الآثار الباقية" التي نسخها القطبي في العام 1307-1308. ويتناول هذا الكتاب، الذي أُلّف في العام 1000، أنظمة التقويم المتعددة التي استخدمها الإنسان الجاهلي فضلاً عن أربع وعشرين لوحة. والمخطوطة، المزوّقة بالأطر المذهبة والحواشي المزخرفة، تُصوّر الحوادث العظيمة التي ارتبطت بهذه التقويمات؛ فهنا هي صور آدميين بهالة القديسين ومعتمرين العمامة ومُرتدين الثوب الطويل المطرّز التي عُرف بها ساكن وادي الرافدين. أما العناصر القريبة من الطبيعة كالغيوم الداكنة والأرض الملونة، فهي

أما التزييق، الذي استخدم فيه طيف واسع من الألوان، فقد كان متقناً، على الرغم من بعض الهفوات. وزُيِّنَتْ الآيات القرآنية بحليات زهرية، كما ذُيِّلَتْ كل مجموعة من خمس إلى ست آيات بحاشية من ميداليات مزخرفة بلفائف الأرابيسك، وكُتبت أسماء السور بخطٍّ ممزوج مختلف على أرضية مؤطرة بصفيرة مذهبة معشقة من الحواشي بمروحة نخيلية. إنّ لكل من هذه المخطوطات الفخمة واجهات مزدوجة بداخلها تصاميم هندسية تُذكر بالزخرفة العمرانية المعاصرة، فلو اجهة مخطوطة رشيد الدين التي أنجزت برعايته سنة 1315 زخرفة من النجوم والصلبان المتناوبة تشبه تلك المستخدمة في كسوة الأجر، ومثلتها المخطوطة متعددة الأجزاء في همدان والمنفذة سنة 1313 غالباً ما قورنت بزخرفة قناطر ضريح السلطان في السلطانية (الصورة 7). على الرغم من الاضطرابات السياسية المتلاحقة وأوقات الركود المؤقتة، عُرفت بغداد بمخطوطاتها المزوّقة حتى قبل الغزو المغولي لها، وجرى الإبداع فيها على قدم وساق؛ فعلى سبيل المثال واجهة مخطوطة "رسائل إخوان الصفا" التي نُسخَت في بغداد سنة 1287 وتصوّر الفلاسفة الخمسة جالسين في رواق من لبنات الأجر مُحاطين بالناسخين والطلاب والخدم (الصورة 30). ويشي التصوير بالحفاظ على الإرث الكلاسيكي المعروف بإرفاق صور المؤلفين في بداية النص الذي يمثل قمة الإتيقان في الأسلوب الذي تفرّدت به بلاد الرافدين قبل حملات المغول من دون التنويه لأي أثر للشرق الأقصى وموتيفاته أو مفاهيمه التصويرية.

لكن هذه المفاهيم وموتيفاتها بدأت بالظهور في تزييق المخطوطات الإيرانية كمخطوطة ابن بختوش "منافع الحيوان" المنفذة في أواخر العقد التاسع من القرن الثالث عشر. ووفقاً لما جاء في مقدمة المخطوطة، فقد تُرجم الكتاب من العربية إلى الفارسية

31. غزالان من "منافع الحيوان" ماراكا، 1290 (الأبعاد 16.8X14.8 سم)، مكتبة موركان بنيويورك، رقم م.500.

د چه ماده آرد و چون ماده باشد چه نر آرد و اگر یک قطره در گوش جگانه که دود کند ساکن شود



نومک

سند و خوردند

نافع باشد

سعالیم اندا

آهو بادو

که گرداند

دندان گودل

سانی برآید

جگانه خون

بکان

ده دود کند

نی که علقه دو مانده باشد ماسانی بیدارد **خایداد** زانکه بفسامد با حشک سود و کند و و در نر و نر

که گرداند و در دو عن ریت اندازند وزن بر گیرد خون حصن بسیار بسته گرداند **کعبه** **نا سوخته** خرد

بود هندی شود **بشکل آهو** یا خاکستر نوشت او مادر و عن ریت آمیخته گرداند و بر آماش هندی نافع باشد

وعلى الرغم من كل هذا التفنن بالعناية بالمخطوطة، لم يبقَ من مخطوطات رشيد الدين إلا بعدد أصابع اليد الواحدة، وهي جزءٌ واحد من ثلاثين من مخطوطة للقرآن ومرقّع (أو كراس) واحد من مجموعة من المرقّعات، وفتات من مخطوطة "جامع التواريخ" التي تألفت من أجزاء عدة. ويسردُ "جامعُ التواريخ" تاريخَ العالم وجغرافيته حيث يُغطي سنوات حكم غازان وأسلافه، وتاريخ الشعوب الأرواسيوية من غير المغول، ونشوء العوائل الحاكمة. وأهمّ جزءٍ باقٍ من المخطوطة التاريخية كان حوالي نصف النسخة العربية من المجلد الثاني عن الشعوب الأرواسيوية، كما أن عدد ورقاتها ناهزَ الثلاثمئة (حيثُ كان حجمُ الكتابة 37X25 سم بواقع خمسة وثلاثين سطراً في كلِّ صفحة) مع مئة وعشرة رسم توضيحيّ وثمانين صورةً لأباطرة صينيين. وعلى الرغم من فقدان معلومات ذيل المخطوطة، إلا أن التاريخ 1315-1314 أضيف فيما بعد ويعدّ معقولاً.

وقد جادَ الخطّاطون والمزوّقون في إبداعهم محاولين إضافة المزيد من الحُسن والجمال لأعمالهم بالاقتراس من أساليب الشرق، فحلّت الشرائط الأفقية التي غطت ثلثي مساحة سطح الكتابة محلّ التقاليد المبكرة في تزويق المخطوطات بإضافة المربّعات، ويعود ذلك إلى التأثير بالأسلوب الصيني على الأرجح لتوافره لدى إلخانيّ إيران. وقد بدت بعضُ تأثيرات التمثيل الأفقي قوية؛ فمثلاً في المشاهد الداخلية، تكونُ الصورةُ ثلاثية الأجزاء مكونة من صورةٍ مركزيّة تكتنفها صورتان أخريان وتُفصلُ الصور الثلاث عن بعضها بأعمدة أو غيرها من الوسائل العمرانية (الصورة 33) فيمتدّ الفضاء إلى ما وراء المرئيّ منها بتقنياتٍ تصويرية متنوعة. وغالباً ما تنقطع بعضُ عناصر الصور الجانبية كالخوافر والرماح إلى خارج الإطار لتلامس منطقة النص بينما يتلاشى البعض الآخر ليغيب عن الرائي تماماً. أمّا العناصر الطبيعية كالسحاب والأشجار والمياه والجبال (المتداخلة مع بعضها عادة) فهي مقبسة اقتباساً واضحاً واضح من التصميم الصينية. أمّا الاقتباس من فن المخطوطات الغربية، الأوروبية منها أو البيزنطية على وجه الخصوص، فقد بدا واضحاً لتجديد الإرث الإسلامي. فمثلاً مشهد ولادة النبيّ محمد (الصورة 33) قائمةً بالكامل على مشهد ولادة السيد المسيح، مع اختلاف واحد وهو إضافة ثلاث نساء على يسار الصورة تحلّ محلّ المجوسيين وعلى اليمين جدّه عبدالمطلب بدلاً عن يوسف. وبينما تميّزت الرسومات في المخطوطات المبكرة بألوانها الداكنة، نُفّذت رسومات هذه المخطوطة بالحبر الأسود تعلوها رشات من التلوين المائيّ وهو أسلوبٌ صينيّ بامتياز. أضف إلى هذا اختيار دوائر سرد معيّنة لزيادة التزييق وإثراء التعليق المرئي على النص. وقد حظي الجزء الخاص بالسلالة الغزنوية الحاكمة في أفغانستان (1186-977) بالجزء الأكبر من التزييق والتصوير وكانت الأكثر ابتكاراً وحيويةً (الصورة 34) مقارنةً بالقسم الخاص بتاريخ الخلافة العباسية في بغداد (1258-749)، الذي خلا تماماً من أي رسوم توضيحية على الرغم من كل تفصيلاته وامتداده الزمنيّ. ويعود ذلك بلا شك إلى نظرة المغول لأنفسهم كورثةٍ للقادة الأتراك وفتوحاتهم. وأخيراً يوحى عدد الرسوم التزييقية للكتاب بالأهمية المتزايدة لفن المخطوطات كوسيلةٍ للتعبير عن مفاهيم ليست بالضرورة في النص الصريح.

لقد توجّه هذا التوسّع في فن المخطوطات وإمكانياته في القرن الرابع عشر بإنجاز ملحمة "الشهنامه" أي: "كتاب الملوك" التي اقترب عددُ أوراقها من الثلاثمئة من القطع الكبير (مكتوبة بحجم 41X29 سم) وبواقع ستة أعمدة، كل عمود من واحد وثلاثين سطراً. وقد جُلّدت في مجلدين ورسم لها ما يُقارب المئتي صورة، وأغلبُ الظن عدم إنجازها



32. "مبايعة علي في الغدير خم" من مخطوطة البيروني "الآثار الباقية"، من شمال غرب إيران، 8-1307. ادنبره، المكتبة الجامعية، القسم العربي رقم 161، الورقة 162 اليمنى.

من الموتيفات المستحدث. فمثلاً صورة "مبايعة الرسول لعليّ في غدير خم" (الصورة 32) تظهر تمثيلاً لشخصيات ثلاث تكتنف الرسول وهو يرفعُ يده على كتف عليّ، ويتبين من التمثيل سكونُ الصور وهو تقليد مأخوذ من رسوم الشرق الأدنى، ولكنّ درامية الفكرة وديناميتها يكمنان في التقاء نواظر الشخصيتين المقدستين وفي السحاب الأحمر والذهبي العاصف المتموضع وسط سماء داكنة في خلفية الصورة. إنّ حجم الصورة غير التقليدي وكثافة التصوير وعمقه السيميائيّ فضلاً عن روعة التمثيل التي تُثري هذه الصورة جعلها الأكثر تميزاً عن باقي صور المخطوطة فضلاً عن كونها دلالة على الاهتمام المعاصر بمختلف الحركات الدينية وأبرزها الشيعة منها.

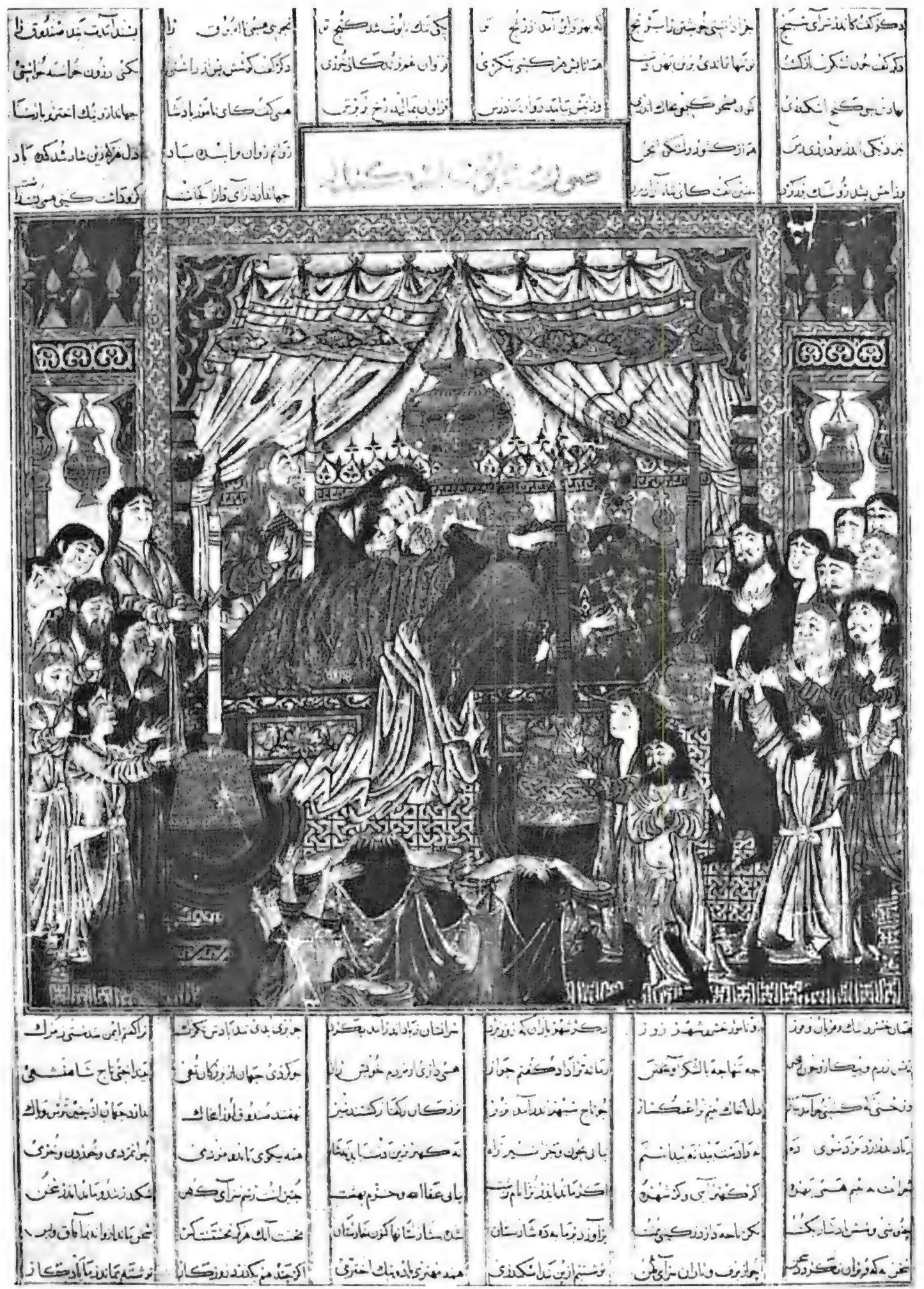
ويدلّ أسلوب المخطوطات وجودة نوعيتها على الرعاية الفائقة التي يوليها العرّاب الإلخاني لها، على الرغم من بقاء اسمه الصريح لغزاً، بيد أنه في العقد الثاني للقرن الرابع عشر، أصبح الإعلان عن اسم العرّاب واصل العمل ومصدره أكثر صراحةً بعد أن أسّس الوزير رشيد الدين ورشةً للنسخ (سكريبتيوريوم) في مؤسسته الخيرية بضواحي تبريز، التي وقفت أعمالها للنسخ السنوي للمصحف وغيره من المخطوطات الإسلامية والملحق الخاص بالنسخ السنوية لكتابات العربية والفارسية. كما استخدم ما يقارب المئة وعشرين عبداً في الخط والرسم والتذهيب بشرط استخدام الورق البغدادي الممتاز، فتجمّع في المكتبة مع المخطوطة الأم وتجلّد بأرقى الأغلفة الجلدية، إذ كانت المخطوطات المجلّدة تُعرض في المساجد وتسجّل لدى السلطة القضائية قبل توزيعها على مختلف أقاليم السلطنة.



33. مولد النبي محمد، من مخطوطة رشيد الدين "جامع التواريخ"، تبريز سنة 1315 على الأرجح؛ الارتفاع 10 سم، العرض 25 سم، ادنبره، مكتبة الجامعة، القسم العربي مخطوطة رقم 20.

34. "محمد غزنوي عابرا نهر الكاخ"، من مخطوطة رشيد الدين "جامع التواريخ"، تبريز العام 1315. الارتفاع 12 سم، العرض 25 سم. ادنبره، مكتبة الجامعة، القسم العربي مخطوطة رقم 20.





35. "نعلش الإسكندر". من مخطوطة "الشهنامه" المغولية العظيمة، شمال-غرب إيران، 1336-1328. الارتفاع 29 سم، العرض 29 سم. من متحف فريير كالري في واشنطن.

بالكامل وبقاؤها في تبريز حتى أوائل القرن السادس عشر. وفي القرن العشرين وقعت المخطوطة بيد الوسيط الفرنسي جورج ديموت الذي قسمها وعرضها للبيع، ولم ينج منها سوى ثمان وخمسين ورقة من الرسوم التوضيحية وبضع صفحات من النص لم تتعدّ عدد أصابع الكف الواحدة، وهي الآن مبعثرة بين متاحف شتى أو بأيدي هواة جمع المخطوطات في أوروبا وشمال إفريقيا.

لقد كانت مخطوطة الشهنامه المغولية العظيمة كبيرة الحجم بحيث فاقت أحجام مخطوطات الوزير رشيد الدين، وكذلك رسوماتها وكانت مربّعة الشكل وشغلت معظم الصور بين أربع إلى ستة أعمدة نصية، أمّا الخطوط فبدت متشكلة وممتدة خارج الأطر لإضفاء عنصر الحركة بدل السكون كما في بعض الرسوم مثل "محمد الغزنوي يعبر نهر الكانج" حيث يُلاحظ فيها العناصر الطبيعية كجذوع الأشجار القائمة الألوان وتصاميم المياه المتداخلة فوق بعضها وكلها عناصر مستوحاة من فنون المدرسة الرشيدية، على أن الكتابة اتسعت لتضمّ المزيد من الصور والفضاءات، وقد شجّع حجم الصفحة الواحدة على إطلاق العنان للرسمين لإدخال المزيد من صور الإنسان القريبة من الطبيعة. فعلى سبيل المثال صورة "نعلش الإسكندر" (الصورة 35) الثلاثية الإطار مع تجاوز الصورة الوسطية من حيث الحجم على الصورتين المجاورتين، والصور الثلاث تتوحد بصلة آدميين ببعضهم في دائرة حول النعلش؛ على أن بعضهم ولاسيما صورة المحجّبات من المعزّين الظاهرة في صدر الصورة وصورة والدة الإسكندر وهي

تبكي ابنها على نعشه في المركز فكلها مستوحاة من الإرث الغربي لـ "سفر المراثي" من الإنجيل، لكن الفنان على ما يبدو أعاد تجميع العناصر الفردية لخلق الفعل الدرامي الحركي للفضاء التصويري غير المعروفة لدى تقاليد فنون المدرسة الرشيدية المبكرة. أمّا المشاهد الخارجية فقد كانت أكثر ابتكاراً، فمثلاً توصيف "براهام كور يقتل ذبّا" (الصورة 36) يظهر البطل ممتطياً جواداً من جهة من الصورة وهو يقاتل الذبّ، ومن الجهة الأخرى يبدو الحيوان مندرجاً عاجزاً يزحف على ظهره غارقاً في دمائه يتلوى ألماً مُلتفّاً على جذع شجرة كثيفة. إن هذا المشهد الدرامي العاطفي نادر في فن المخطوطة، وما وصلنا من أدلة تُثبت أنه أسلوب تجريبي قلّ تكراره في فن المخطوطة الإيرانية، فضلاً عن أن الطبيعة التجريبية للمخطوطة تتجلى في تنوع المفهوم وتعدّد أسلوب تنفيذ التصوي. فبعض نصوص المخطوطة كانت نثرية وهو ما يُفسّر الاختلاف في نوعية الرسم التوضيحي وفقاً للنص شعراً كان أو نثراً، ناهيك عن نوعية الملابس التي يرتديها الآدميون، فهناك سبعة وثلاثون نوعاً من القبعات وثمانية تصاميم من طية صدر السترة، وقد نُفذت بعض الرسوم بالتخطيط أو باستخدام الأصباغ المائية وبعضها الآخر بالألوان الداكنة التي تتدرّج من الترابي والأخضر البارد ودرجاته إلى الأحمر الفاتح المتدرّج والأزرق المشرق. ويبدو أن استخدام الألوان كان تجريبياً أيضاً حيث تُلّف بعضها تماماً وتشوّه البعض الآخر، كما أن تنوع أساليب الرسم قاد البعض إلى الاعتقاد باشتغال عدّة فنانين في المشروع الواحد، لكن محاولاتهم لإثبات ذلك باءت بالإخفاق.

وقد يعود هذا الميل إلى التجريب إلى الوضع التاريخي الذي أدى إلى عمل المخطوطة أو إلى الغرض الذي نُفذت من أجله؛ فمثلاً مخطوطة "برهام كور يقتل ذبّا" ربما نُفذت بتفويض من غياث الدين، نجل رشيد الدين، الذي عينه أبو سعيد وزيراً في عهده سنة 1328 وهندس تعيين الخان اربا قاوون سلطاناً ولكنه أعدم في أيار / مايو من العام 1336، إذن كان القصد الاحتفاء بسلطة غياث الدين كملك وبالتالي اختيرت الرسوم بقصد سياسي. وكما هو الحال في مخطوطة "جامع التواريخ" إذ تنوّعت الأحداث أيما تنوّع من سلسلة الإسكندر العظيم التي ظهرت على كل ورقة تقريباً، إلى سيرة رستم وغيره، فعلى سبيل المثال لا الحصر اعتلاء العرش والشرعية الملكية للملك أقل شهرة ودور النساء في صناعة الملوك، وهو موضوع مناسب تماماً في عصر مضطرب وظروف سياسية متقاذفة الأمواج. إذن كانت هناك أهداف وراء التصوير الرائع ومنها إضفاء الحس الفني فضلاً عنها الأغراض السياسية ومنها تمجيد مملكة محتضرة ووصلها بالقادة العظماء من ماضي إيران القريب، وبذا لم يعد فن تصوير المخطوطات خاصاً بفنان محدد أو عراب بعينه، إنما أوكلت لها مهمات ووظائف وأغراض ترتبط بشؤون العامة ومصايرهم.

ولا عجب أن الدور الجديد المناط بالمخطوطات انبثق أصلاً منذ عقود خلّت من تجارب المدرسة الرشيدية ولاسيما "الشهنامه" التي لم تكن بالنسبة للإلخانيين إلا مدوّنة تاريخية كما هي مخطوطة "جامع التواريخ" وعرباها رشيد الدين. وعلى الرغم من توقف التجديد والتجريب في الرسوم الفارسية في مخطوطات العصر المتأخر كالاهتمام بالفضاء واستحاثه العواطف والتذكير بالموت ومراسيم العزاء، إلّا أن استخدام المخطوطات والتمثيل التصويري فيها لدعم الشخصيات ومكانتهم السياسية والاجتماعية جرى على قدم وساق، ولهذا السبب عدّت الأجيال اللاحقة هذا العصر معيناً لا ينضب في تاريخ الرسم الفارسي. ومما يُذكر أن المؤرّخ والخطاط والرسّام

الداخلية على التفريق بين الفضاء الداخلي والخارجي، بينما في المشاهد الخارجية يذوي هذا الخط في تفاصيل المنظر الطبيعي التي تغمُر الصورة. كما اهتم فنّان البلاط الملكي، حتى بعد سقوط الإلخانيين، بالانسجام بين موضوع المخطوطة والتمثيل التصويري وتوافقهما من خلال إثراء صور الحيوانات بأكثر قدر ممكن من الواقعية الطبيعية والمهارة والإحساس المُرَهَف. وتجلّى ذلك في مخطوطة "كارشاسبنامه" المؤرّخة في يوليو 1354 التي تركت فيها مساحات من الفضاء تتسع للمزيد من الرسوم أكثر من الفضاءات الخمسة المشغولة. وقد تبين أنها تشبه تلك التي في الشهنامه، على أن صور الأدميين بدت أكثر تكلفاً بينما امتدت بعض الصور أو جزئياتها إلى الحاشية، وهذا ما سيرزُ للعيان في المراحل اللاحقة.

أمّا في الثلث الأخير من القرن الرابع عشر فقد اعتري تاريخ المخطوطات الفارسية الكثير من الجدل والتناقضات. ووفقاً لما سرده دوست محمد في مرقّعه، انتقلت البردة من أحمد موسى إلى أمير دولة يار الذي كان مملوكاً لأبي سعيد. وكان أميراً متخصصاً بالرسم بالحبر (أو بالفارسية قلمسياهي)، وتتلّمذ على يديه شمس الدين خلال عهد السلطان الجلالي عويس (1356-1374) وقام بتنفيذ مشاهد من الشهنامه المربعة الإطار. ثم سار على نهجه اثنان من طلابه وهما الجنيد البغدادي وعبدالحى الذي

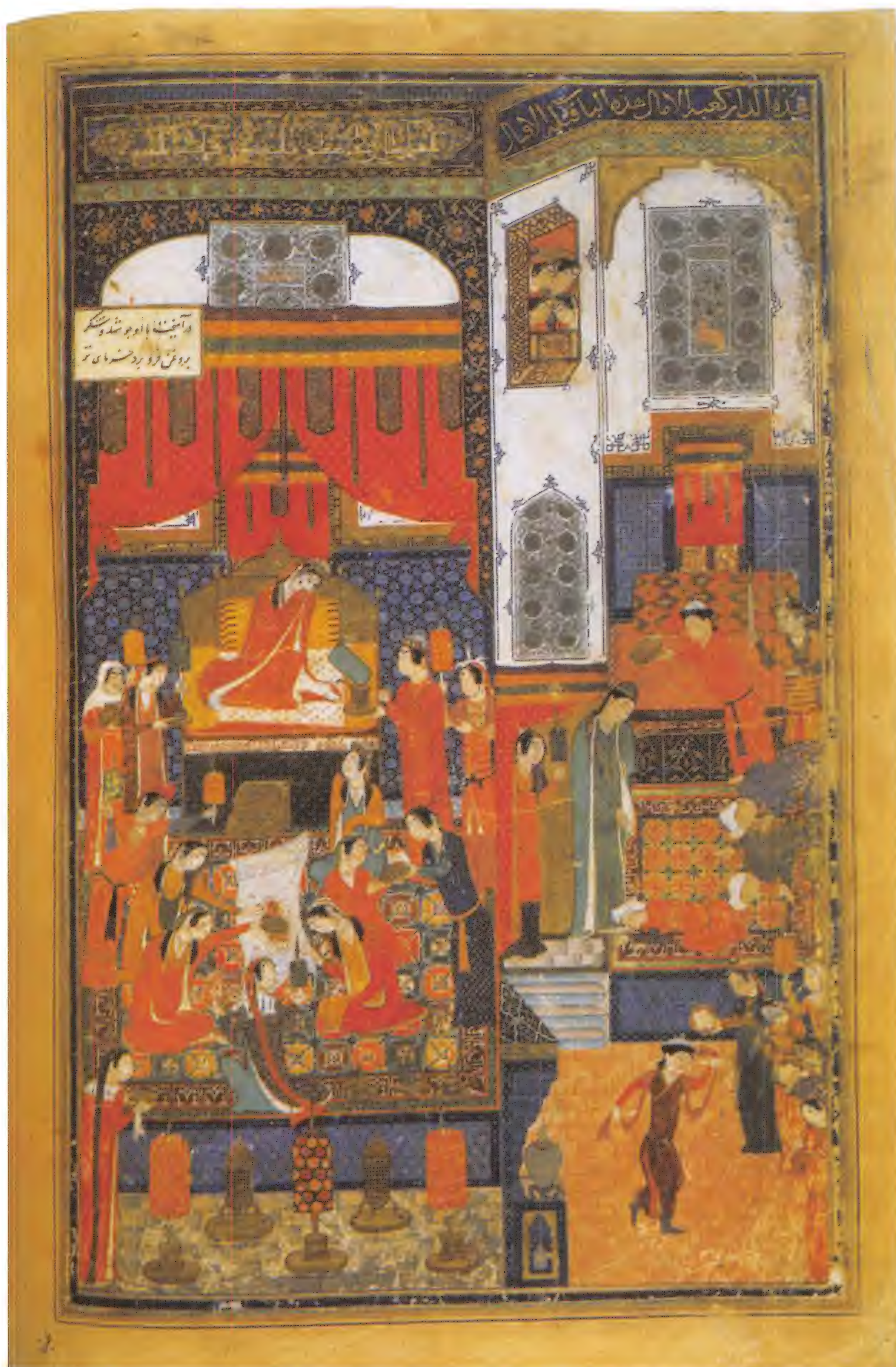
37. "كاردانا والسلحفاة أصبحا صديقين"، من أجزاء من "كليلة ودمنة"، من تبريز على الأرجح، وسط القرن الرابع عشر. الأبعاد 19.7X 20.3 سم. إسطنبول، مكتبة الجامعة، المخطوطة ف 1422، الصفحة 19 اليسرى.



36. "بهرام كور يقتل ذئبا" من "الشهنامه" المغولية العظيمة، 1328-36؛ الارتفاع 21 سم، العرض 29 سم. كامبريج، ماساشوتس، متحف جامعة هارفارد للفنون.

دوست محمد (64-1510) جمع تراجم الفنانين سابقهم وحاضرهم في دليل للخط والرسم بطلب من بهرام ميرزا، وهو شقيق الشاه الصفوي طهماسب، حيث كتب قائلاً: "إن الشيخ أحمد موسى هو الذي أضاف اللثام عن فن الوصف الذي بقي لغزاً لعقود، وإليه يعود الفضل في ابتكاره."

وبقي الأسلوب المتقن في رسم المخطوطات محافظاً على متانته على الرغم من تهاوي سلطة الإلخانيين، فعلى سبيل المثال لا الحصر لم ينعكس الاضطراب السياسي انعكاساً مباشراً عليه قبل غزو بغداد قبل حوالي القرن من الزمان، ويلاحظ ميّزات "الشهنامه" المغولية العظيمة من الفضاء المتنوع وحجم صور الأدميين والموتيفات الصينية في بقايا عدد من المخطوطات المنقذة في العقود الوسطى من القرن الرابع عشر. وضمن دوست محمد في دليل التراجم أو المرقّع الذي جمعه رسومات من بقايا مخطوطة "معراجنامه" أو "المعراج" ونسبها إلى أنامل أحمد موسى، ويلاحظ فيها هذه الميّزات. وفي مرقّع آخر جمع برعاية طهماسب الأول في منتصف القرن، نُشرت رسومات من مخطوطة أخرى وهي "كليلة ودمنة" ويلاحظ في صور المشاهد الداخلية لها توافق عناصر صور الأدميين والفضاء وغيرها من التفاصيل مع صور "الشهنامه" (الصورة 37)؛ بينما تظهر المناظر الخارجية (الطبيعية) اهتماماً بعناصر العراء وقربها من الطبيعة التي ميّز مخطوطات الحقب المبكرة، فضلاً عن امتدادها خارج حدود إطار الصورة نحو الحاشية. كما دلّ الخط العمودي الفاصل بين النص وحدود الصفحة في المشاهد



38. "هومي يوما بعيد زفافه، تُسكبُ النقودُ على رأسه وهو يغادرُ حجرة هوميون" من مخطوط خواجه كيرماني، ديوان، بغداد، 1396. الأبعاد 32X19 سم. لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطة 18113، الورقة 45 اليسرى.



39. "ملاك في المنام" صفحة مفصلة ومُلصقة في الكراس، بغداد، 1396، الأبعاد 28.5X19.5 سم. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي سراي، المخطوطة هـ 2154، الورقة 20، اليسرى.

من الأزرق والذهبي. ويظهر الرسم الأول (الصورة 40) مشهداً رعوياً بسرب من الوزات يُحلّقن فوق الرؤوس، وعلى اليسار رجلٌ متكئ على عصاً بصحبة امرأةٍ تحمل رضيعاً. وتلاحظ في الأسفل بضعة أزواج من الجاموس مع راع. وتتسم هذه الرسوم بريادتها الفنية ومواقعها المختارة ومعانيها المنشودة. وعلى عكس الرسوم المعاصرة المنفذة بالألوان، لم تكن هذه الرسوم إلا تخطيطاً مستغنياً تماماً عن الأصباغ المائية التي عرفتها المدرسة الرشيدية، فضلاً عن استقلالها التام عن عمود النص، كما أنها قصائد صوفية تُمجّد الحب وتثني على الخالق، لكن الصور تبدو بعيدة عن المعنى الظاهري للشعر، بيد أنها قد تحاكي المواضيع الصوفية للقصائد، وأهمها المراحل السبع من درجات الوجد في السلم الصوفي الذي يرتقيهِ المتصوّف للوصول إلى الحق كما هو في قصيدة فريد الدين العطار "منطق الطير" حيث هناك ثلاثون طيراً، وهي رمز البشر، يبحثون عن الله في وديان سبعة ليُدركوا أخيراً أنه بداخلهم. ومما يُذكر أن تيمور أتى بعبد الحّي من بغداد، ومعه روعة الأسلوب الجلايري الفني والوجداني، إلى عاصمته سمرقند وبذلك يمكن معرفة الأساس الذي قام عليه الأسلوب الفارسي في الرسم التوضيحي للمخطوطات الذي سيشهد تطوراً جديداً في حقبة التيموريين (الفصل 5).

علّم أحمد، نجل عويس، (العهد 1382-1410). وقد نُسبت بعض المخطوطات التي جُمعت في مُرقعات إلى هذا العصر بناءً على أسس أسلوبية مع بقاء تواريخها الصحيحة محض جدل. ولكن في عهد أحمد جلاير في بغداد بدأ تاريخ نشوء رسم المخطوطات يتضح بجلاء حيث دوّنت تواريخها، واحتوت على أسماء منفذها كما ذكرها دوست محمد.

ومما وصلنا من مكتبة أحمد الجلاير للمخطوطات نسخة من رائعة نظامي "خمسة" أو "القصائد الخمس" المؤرخة 1386-1388 ونسخة مقلدة من مخطوطة القزويني "عجائب المخلوقات" المؤرخة 1388. ويُستشف من عناوينها الطابع الكوني الواسع للمكتبة الملكية، كما أنّ الخط المائل للنص والأفق الواسع في الصورة والأرضية المنمقة المفروشة بالمروج والشخوص الأصغر حجماً نسبياً كلها ميزات ستغدو معالم الأسلوب الجلايري، على الرغم من افتقارها إلى دقة الأداء وروعة التمثيل اللذين ميّزا مخطوطات العهود السالفة. فمثلاً نسخة مخطوطة خواجو كرماني "ديوان" أو "مجموعة قصائد" التي نُفذت في بغداد في العام 1396 تحتوي الآن على تسع لوحات بمقاس 32X24 سم، ومنها "هومي يوماً بعيد زفافه" (الصورة 38) تُصوّر الأميرة هوميون جالسة على اليسار من مخدعها، بينما يُظهر الشباك أعلى رأسها توقيع الجنيد، "رسام البلاط" وهو بلا شك أول توقيع حقيقي في تاريخ رسم المخطوطة الفارسي.

وبالأسلوب نفسه تم تنفيذ رسومات مخطوط خواجو كرماني، وتلاحظ الصور وقد احتوت النص تماماً بحيث تختلط بعض من أعمدة النص بالخواشي فتتلىء الصفحة كلية. ويعمل سطح الصفحة كستارة المسرح الخلفية أمامها شخصيات صغيرة ممشوقة محصورة في دائرة. كما تلاحظ دقة التصوير العمراني داخل الصورة بحيث تتوافق الأشكال الهندسية وأقواس الأرابيسك مع الأجر المعشّق والزرابي والنوافذ المخصصة في نسق خلّاب من الأحمر والبرتقالي والأزرق. وتعدّ هذه الرسومات من أكثر المخطوطات الفارسية رومانسية على عكس الصور الأدمية الكبيرة الحجم والإفراط في العاطفة والعنصر الدرامي لرسومات الشهنامة المغولية. إن هذا العالم المفعم بالوجدانية الأدبية حيث زقزقة العصافير ورائحة الزهور أبرز ما تنفرد به رسومات المخطوطة الفارسية في القرن المقبل كما سنرى.

لقد تمّ نقل الورقة التي تصوّر "ملاكاً في المنام" (الصورة 39) من مخطوطة "ديوان" ربما في بداية القرن السادس عشر إلى مُرقّع دوست محمد؛ الذي عمّد بدوره إلى نسبة العمل إلى عبدالحّي وهو أحد تلاميذ شمس الدين خلال عهد أحمد الجلاير وذلك بعنوان رأس الصفحة باسم "عبدالحّي" على الرغم من تنفيذ الرسومات التوضيحية بالأسلوب نفسه. وقد يعود ذلك إلى وجود سمة بارزة وهي الجدار في الخلفية الذي يُظهر تخطيطاً لامرأة ورضيع واقفين في محيط صخري محفوف بالمروج الخضراء والنباتات والأشجار. وقد ربطت الأجيال اللاحقة اسم عبدالحّي بهذا التخطيط والجدار ما حدا بدوست محمد أن ينسب الرسم إليه. وأغلب الظن أن الرسومات كمثيالاتها في المخطوطة تعود للجنيد الذي ضمّن اقتباساً مرثياً ذكياً من عمل معاصريه.

وشهرة عبدالحّي كرسّام ماهر جعلته المسؤول أيضاً عن رائعة أخرى من عهد أحمد الجلاير، وهي رائعة السلطان نفسه، "ديوان" التي تكوّنت من 337 ورقة، ثمان منها (وهي الصفحات 17، 18، 19، 21، 22، 23، 24، و 25 ب) تحوي رسومات حاشية منفذة ببراعة مع إتقان في توزيع الحبر الأسود والرشات الخفيفة



40. "مشهد رعوي" من مخطوطة السلطان أحمد الجلايري، "ديوان"، 1304. واشنطن، دي سي، متحف فريير كاليري.

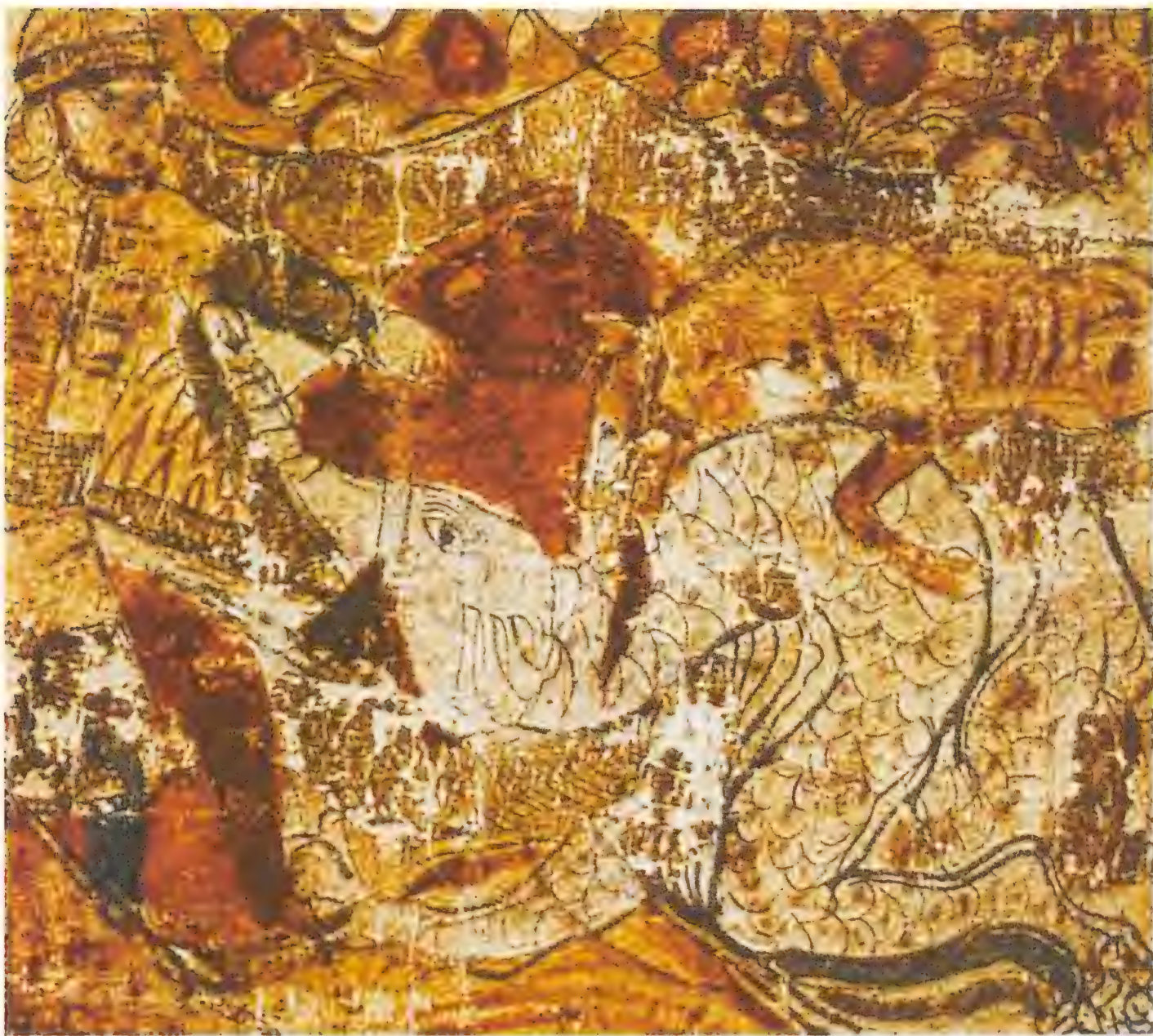
تُذكر بمثلاتها القديمة من المدرسة الرشيدية (الصورة 33)، ويدلُّ صغرُ صور الآدميين والآفاق الضيقة أو غيابها على أنها من النصف الأول من القرن الرابع عشر. إلا أن مكان تنفيذها ما زال موضع جدل، حتى إن نسبتها إلى بغداد أو الهند لم يكن مقبولا من أحد، غير أن التلوين النوعي والإسراف في التذهيب والرسم المتقن والوعي الواضح بروائع مدرسة البلاط وأساليبيها الإبداعية، كل ذلك يشي بأنها من تبريز ومن المدة بين العقدين 1330 و 1340؛ ناهيك عن الشبه الواضح بين اثنين من ثلاث من المخطوطات، ما يعني أنها لم تنفَّذ بتفويض فردي بل لأغراض تجارية بحثة لزيادة ثروة تاجر أو رجل من البلاط بعد رواج سوقها.

لقد أصبحت شیراز مركزاً آخر في جنوب-غرب إيران للمخطوطات ذات الرسوم التوضيحية وعُرفت بأسلوبها المميّز وانتعش إنتاج المخطوطات بين العقدين من 1330 و 1340 خلال حكم الأنجويد. ويتضح ذلك من دراسة مجموعة من المخطوطات، منها ثلاث نسخ مؤرخة من "الشهنامه" تميّزت بأحجامها المعتدلة بين مثيلاتها الضخمة من المدرسة الرشيدية وتلك الخاصة بالشهنامه الصغيرة الحجم. أمّا حجم الكتابة فناهز الثلاثين سنتيمتراً ارتفاعاً (الصورة 43)، ويلاحظُ بروزُ الرسوم الداكنة بسبب رداءة توزيع الكثافة اللونية وغلبة اللونين الأحمر والبرتقالي، على الرغم من جمال

41. "بهرام كور يقتل تنينا" من مخطوطة "الشهنامه" الصغيرة، شمال-غرب إيران، النصف الأول من القرن الرابع عشر. دبلن، مكتبة جيستر بيتي، المخطوطة الفارسية 104.61.



وقد ترافق التقليد البلاطي في رعاية المخطوطات الثمينة وإنتاجها بأحجام كبيرة لإثراء المكتبة الملكية مع أغراض تجارية أخرى متعلقة بالسوق. وعلى العموم كانت المخطوطات التجارية أصغر حجماً وأقل إبداعاً وبراعة من المخطوطات المترفة الباذخة. وهناك ثلاث مجموعات من المخطوطات المتفرقة من "الشهنامه" التي افتقدت إلى الإهداء ومعلومات المؤلف والتاريخ، على الرغم من إمكانية عدّها صنفاً واحداً قائماً بذاته جاء على أساس الصفات الأسلوبية المشتركة فيما بينها، أما حجم الخط فبلغ 17.5X24.5 سم، وتكونت كل مخطوطة من ثلاثمئة ورقة بواقع ستة أعمدة من النص وحوالي ثلاثين سطراً للصفحة الواحدة. وضمت كل مخطوطة أكثر من مئة رسم توضيحي منفذة بإتقان وبألوان كثيفة وأحياناً فاتحة فضلاً عن الإسراف في تذهيب الخلفية والموتيفات الثانوية، ويلاحظُ إغراق العمل كله بالتصاميم النمطية حتى إن صور الشخصوس تكادُ تهرب من إطار الصورة. ففي الرسم التوضيحي في "بهرام كور يقتل تنينا" (الصورة 41)، يبدو البطل في لحظة مواجهة رأساً برأس مع الحيوان من دون الحاجة إلى تفاصيل البيئة المحيطة أو تفاصيل العراء المعتادة في تمثيل الموضوع نفسه في "الشهنامه" المغولية (الصورة 36). أما في "بهرام كور في بيت الفلاح" (الصورة 42)، فتبدو الشخصوس منتظمة في الإطار البسيط ثلاثي الأجزاء



43. "رستم یقاتل التنین" من "شهنامه" الفردوسی، شیراز، العام 1333. الأبعاد 10X11.2 سم، سانت بتسبورغ، مكتبة ولاية سالتیکوف-شیکدرین العامة، المخطوطة دورن 329، الورقة 45 اليسرى.

على وفقه المخطوطات المنتجة في شیراز في القرن الرابع عشر.

الصور وحيويتها على نحو عام. أمّا العراء فقد رُسم بطريقة تخيلية ومسطحة على وجه الدقة باستخدام محدود لتقاليد الرسم، وأغلبُ الأشكال محدّدة ببساطة ساذجة كالتلال التي رُسمت مخروطة. وأغلبُ الظن، نشأت هذه المدرسة بوصفها مدرسة للمشغولات اليدوية في عهد الأنجويد ورخائهم الاقتصاديّ على أن أصلها قد يعود إلى العام 1307-1308، وهو عام "كليلة ودمنة" الصغيرة الحجم الموجودة حالياً في المكتبة البريطانية، وقبلها الأسلوب الرافديني في القرن الثالث عشر.

وبقيت شیراز مركزاً تجارياً رئيساً للمخطوطات التجارية في حقبة السلالة المظفرية التي سيطرت على جنوب-غرب إيران. أمّا الأسلوب الجديد فقد بات جلياً في الشهنامه المنسوخة سنة 1371. إنّ الشخوص ذات الخصر المشقوق والرؤوس البيضوية والأعناق الطويلة نسبياً هي أهم ما يميّز الرسومات الاثني عشر في المخطوطة، ناهيك عن الشارب الخفيف واللحية المهذّبة في صور الذكور منها؛ وبذا غدّت الصورة "بهرام كور يقتل تنيناً" مرجعاً للرسومات النمطية: فالتنين لم يعد ينفث ناراً ودخاناً، بل مربوطاً بلفيف من الأرابيسك المتناسق، كما يُلاحظ استخدام الألوان لإضفاء سمات فنية أكثر منها طبيعية. وكما هي الحال في الاهتمام بالفضاء التصويري الجلايري المعاصر، فقد أصبح سطح الفضاء في الصورة عبارة عن ستارة مسرح خلفية تقف أمامها الدمى. وبقي هذا الأسلوب حتى نهاية القرن، وصارت الأساس الذي تُقاس

42. "بهرام كور في بيت الفلاح" من "الشهنامه" الصغيرة الثانية، شمال-غرب إيران، النصف الأول من القرن الرابع عشر. متحف بروكلين.



44. "بهرام كور يقتل التنين" من "شهنامه" الفردوسي، جنوب-غرب إيران، 1371. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي سراي، المخطوطة هاء 1511، الورقة 203 اليسرى.





العمارة في إيران وآسيا الوسطى في عصر التيموريين ومعاصريهم

يوضع المزيج الناتج على البلاطة ضمن مناطق مختارة تُحدد بخطوط من مادة دهنية تمنع الألوان السائلة من الاختلاط مع بعضها أثناء شيها بالفرن، بعد ذلك تُحرق المادة نهائياً. وبالطريقة نفسها استخدم تيمور غنيمته الضخمة من دحر القبيلة الذهبية لتمويل إنشاء ضريح ضخم فوق قبر الشيخ الصوفي أحمد ياسوي (المتوفى 1166). وقد أنشأ ياسوي طريقته الصوفية عندما كان مُلازماً للشيخ البخاري الصوفي العظيم يوسف همداني، وبعد وفاته أصبح ضريح ياسوي محجاً لأتراك آسيا الوسطى والبولكا. ويقع مرقد ياسوي في مدينة ياس، وهي مدينة تركستانية في كزاخستان، كانت واحدة على الطريق التجاري شمال طاشقند. ومن بعيد يطل بهاء مرقد ياسوي بظلال قبابه الضخمة وظلال سطوح قنطرة الساقطة فوق السَّهْب المنبسط كأنها حوتٌ خارجٌ من البحر (الصورة 46). وتبلغ مساحة بناية الضريح المستطيلة الشكل 65.5X46.5 متراً، وتزين جدرانها الخارجية بلبات الآجر المنقوش بالفسيفساء، ومن ناحية الجنوب يُحلق إيوانٌ مقنطرٌ ضخم بطول 37.5 متراً يغوي الزائر بالدخول ليرى أولاً الأبواب الخشبية المنحوتة والمحفورة (الصورة 72) التي تقوده إلى الغرفة المربعة المغطاة بالقبة المقرنصة، ليجدها شاهقةً بعلو إيوان المدخل (الصورة 47). وأغلب الظن أن الغرفة خُصصت لتجمع المتصوفين، والشاهد على ذلك إناء برونزي ضخم (الصورة 73) استخدم في تقديم الطعام الخاص بعاشوراء للزائرين، وهي إحياء ذكرى استشهاد الحسين. ويقود المحور المركزي إلى الضريح نفسه الذي يبرز من السور الخلفي للبناية وهو مُغطى بقنطرة مقرنصة مذهلة (الصورة 48)، ومحمي بقبة مستديرة مبنية من البلاط الأزرق. ووجدت أيضاً مرافق للخدمات الثانوية مثل حُجرات المبيت والمسجد والمطبخ والحمام والمكتبة والخلاوة، وكلها شغلت المساحات الجانبية من المجمع. ومعظم هذه الغرف إما مستطيلة أو عشوائية، بيد أنها مغطاة بأكثر العقود ابتكاراً في الحقبة التيمورية المبكرة، وبعضها الآخر متميز بالأقواس المستعرضة التي تدعم العقود النجمية. وكانت العقود المستعرضة قد استخدمت من قبل في عمائر في وسط إيران (راجع الفصل الثاني). وقد وُجدت معلوماتٌ بينة عن مؤسس البناية ونقائشها حيث وُجد على السور السفلي لغرفة القبر العبارة التالية "من عمل حاج حسن. . . شيرازي"؛ فضلاً عن العثور على توقيع آخر على بلاطة فوق أسطوانة القبر لشمس بن عبد الوهاب شيرازي البنا. إن الإشارة إلى شيراز، وهي مدينة في جنوب-غرب إيران معروفة بعمرائها، يدل على أن عمرائي شيراز الذين اختطفهم تيمور وأتى بهم إلى آسيا الوسطى، هم من أضافوا تقنيات بناء العقود إليها، وجادوا بعلمهم، وأبدعوا بأساليبهم الهندسية حتى غدت تقنية بناء العقود المستعرضة المعيار العمراني الرئيس في العمارة التيمورية؛ وقد نجد من العمران ما يُنعت بـ "الشيرازي" لكنه من عمل مهندسي آسيا الوسطى الذين ينسبون أنفسهم إلى المهاجرين من شيراز وليس إلى باقي المهاجرين.

وقد ساد استخدام الوحدات المعيارية في تصميم المخططات العمرانية ابتغاء أكبر

اختفى آخر أثر للإمبراطورية الإلخانية في إيران في العقد السابع من القرن الرابع عشر م، بيد أن قوة جديدة بدأت بالظهور في آسيا الوسطى أعادت الحياة إلى أحفاد جنكيز خان وأحييت سلطتهم في معظم أرجاء أوراسيا. وتيمور، المعروف لدى الغرب بـ "تيمورلنك" كان شيخ قبيلة بدوية حوّل حضارته البدوية إلى إمبراطورية عالمية، وصارت كل من عواصم التيموريين في آسيا المركزية وأفغانستان - وهي شهري سبز وسمرقند وبخارى وهرات - قبلة للثقافة والفن لإظهار مجد السلطة التيمورية وعظمتها. وقد استنفر أمهر الحرفيين وأشهر الفنانين، ولو بالقوة، من الشرق والغرب لتحقيق التطلعات التيمورية. ومع الأسف لم تدم الحال، فقد أخذت الهزات الأرضية وحملات الغزو والإهمال مأخذها من بأس التيموريين وقوتهم. ويمكن تقسيم العمارة في هذه الحقبة أربعة مراحل وهي: العمائر التي أنشأها تيمور (العهد 1405-1370)، العمارة في عهد ابنه شاه رخ وزوجته جوهرشاد (العهد 1447-1405)، ثم العمارة في عصر السلطان حسين بيكاره ومؤتمنه عليشير نوائي (العهد 1506-1470) وأخيراً العمارة في عصر أنداد التيموريين، وهم سلالة التركمان القره قوينلو في غربي إيران (وهي الحروف الأسود 1468-1380) والاق قوينلو (الحروف الأبيض 1378-1508).

لقد كانت حملات تيمور حاسمة بكل المقاييس، فقد غزا تيمور إيران والأناضول ووادي الرافدين بسرعة خاطفة. وكان هجومه على الأناضول مدعاةً للعثمانيين لتأجيل فتحهم لبزنطة. أما بغداد، التي بقيت العاصمة الشتوية للمغول، فقد تلقت الضربة القاضية ولم تستطع استرداد مجدها السابق بعدها. وتحرك تيمور نحو الشرق ودخل الهند فاكشف روائع سلاطين دلهي، وكاد أن يصل إلى الصين ليحقق حلم سلفه جنكيز خان في إعادة إمبراطوريته، لكن المنية سبقته. وعكست عواصمه الجديدة والمهمات التي أناطها بنفسه طموحه غير المحدود لغزو العالم والحصول على الغنائم من كل حدب وصوب، ولاسيما شهيته للمقتنيات الفنية التي تشهد على وصوله إلى مصادر ومنابع عمد إلى تنظيمها لتدعيم سلطته وثرائه.

لقد كان أول مشروع عمراني تبناه تيمور هو تحويل مسقط رأسه (كيش) إلى عاصمة له، فسماها شاهري سابز (أي المدينة الخضراء) احتفاءً بالمدينة الخضراء وسط السَّهْب الأجرد إلى الجنوب من سمرقند على الجانب الآخر من جبال ظرفشان. ولم يبق من قصره المسمى "اق سراي" سوى بوابته (أي القصر الأبيض؛ 1396-1379؛ الصورة 45) التي تتكون من إيوان فخم بعرض اثنين وعشرين متراً ويكتنفها حصنان، وقد بُنيت من لبناات الآجر وتزينت بالآجر عالي الجودة، وكُسيت سطوحها الواسعة بالبلاط الفسيفسائي بينما وُشحت السطوح الأصغر بالأواح الآجر متعدد الألوان، ويُلاحظ توقيع محمد يوسف من تبريز عليها. وقد نُفذت الزخرفة على الآجر بتقنية الـ "الفواصل الجافة (cuerda seca)" وفيها يتم خلط الزجاج بألوان متعددة، ثم



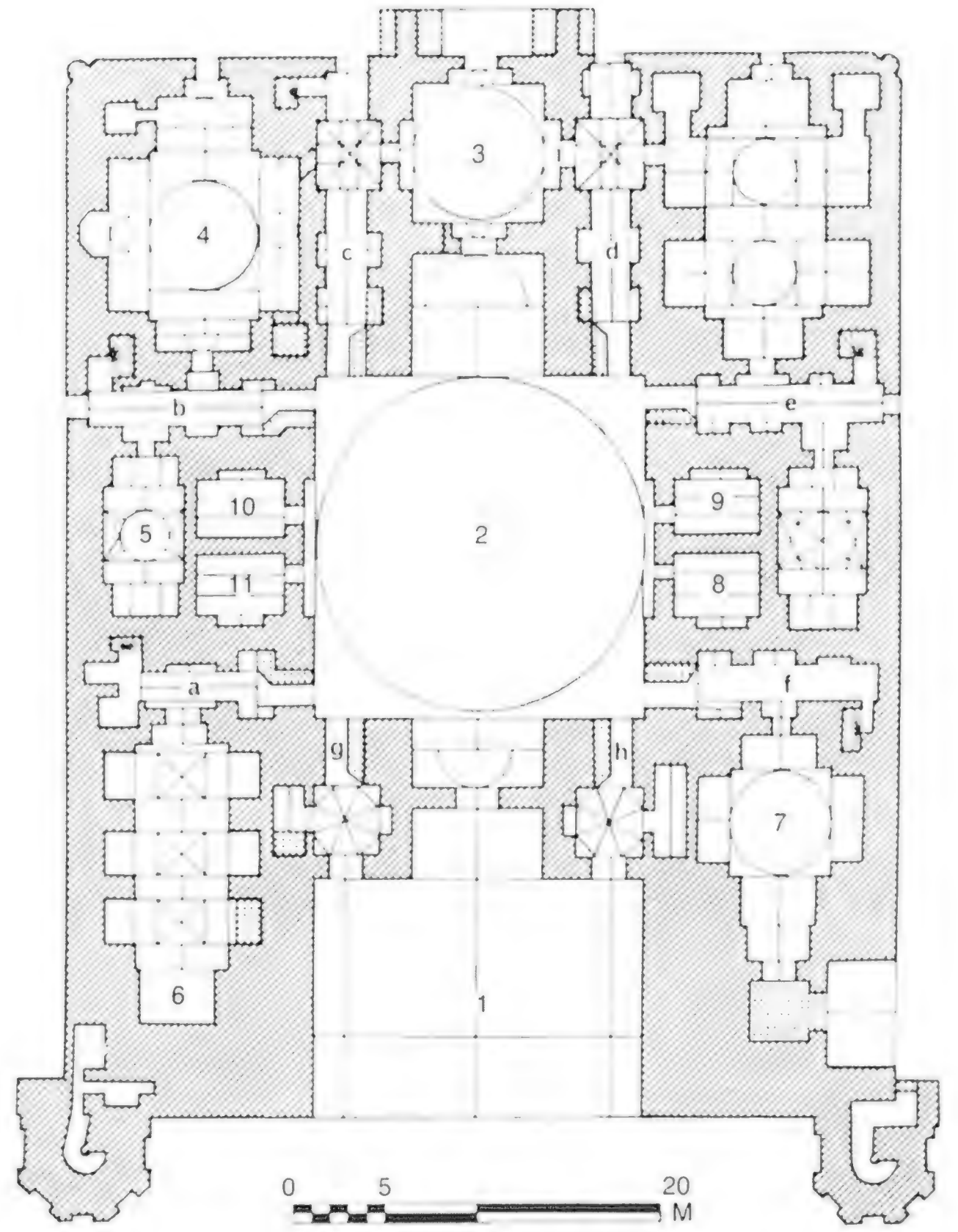
45. شہري سبز، بوابۂ قصر الآق سراي، 1379-96.

46. مرقد أحمد يسوي في مدينة ترکستان، 1394-99.



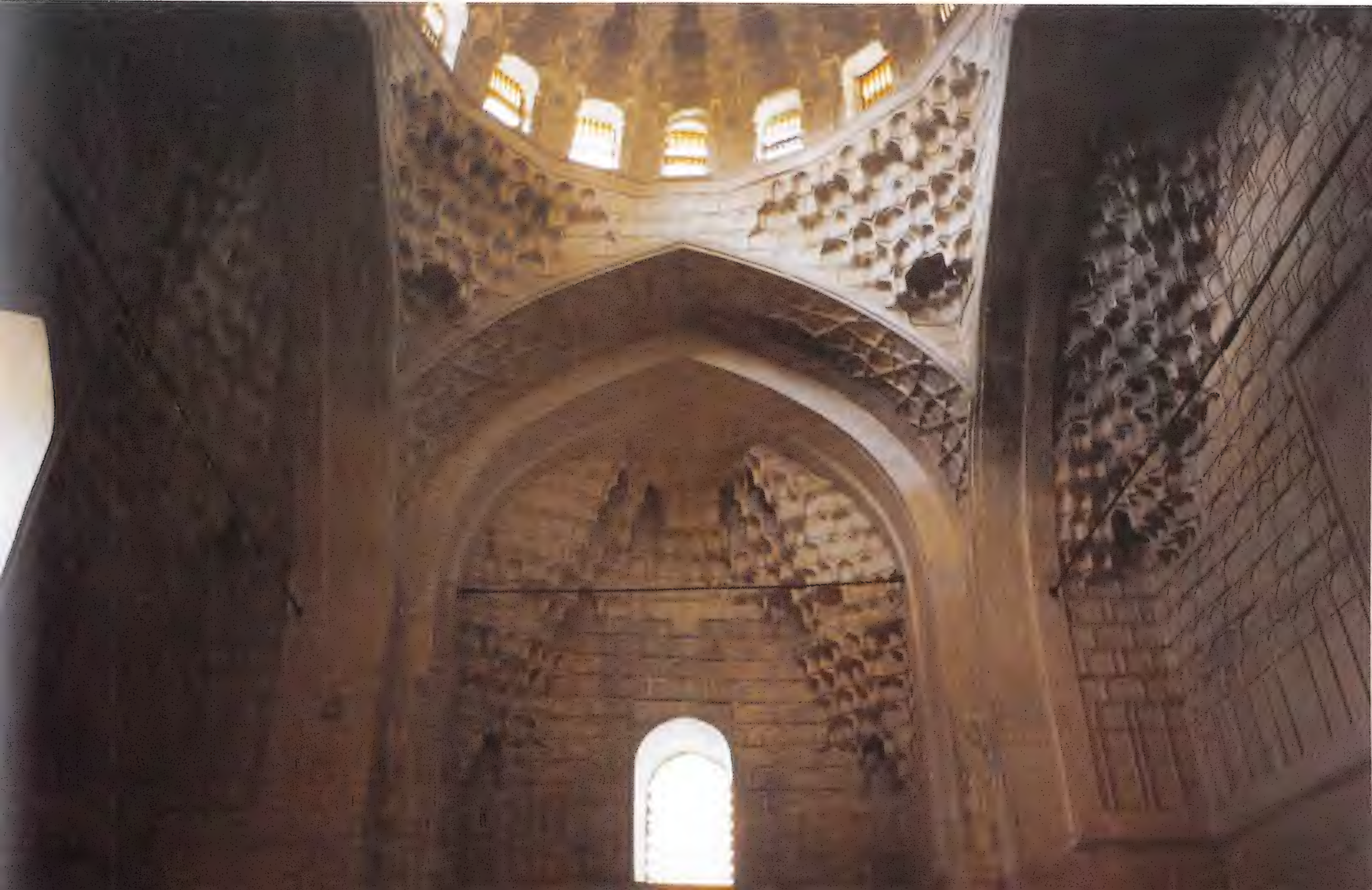
قدر ممكن من المهنية والدقة التي غدت ديدن المشتغلين في العمارة حينئذ. فقد افترض الباحثون السوفييت أن تخطيط ضريح أحمد ياسوي فرش على رسم بياني واستخدمت وحدة الذراع في القياس وتساوي 60.6 سم. كان الرواق المركزي باكورة ما صمم على مساحة الثلاثين ذراعاً وخطها القطري المائل، ثم وزعت باقي المساحات المحيطة به. ويبدو أن هذا النظام من الوحدات المعيارية تزامن مع نشوء أنظمة التدوين العمرانية التي مهدت لظهور الخرائط. وقد استخدم المهندسون العقود المقرنصة لتحديد الفضاءات المهمة في البنية كالمقرنصات المتعددة الصفوف التي تغطي فضاء الاجتماعات المركزية، وهناك مقرنصات أكثر دقة تغطي منطقة الضريح والجامع. وقد عرفت العقود المقرنصة التي تعلو مختلف الفضاءات منذ أمد بعيد، كما في ضريح عبدالصمد في ناتانز (الصورة رقم 11)، بيد أن استخدامها في مزار أحمد ياسوي كان على نطاق واسع ولأول مرة. ففي العمران التيموري المبكر اعتبرت تنويعاً للإرث الإيراني حيث رُكبت وجمعت عناصر المقرنصات لتشكيل العقد، بينما استخدمت فيما بعد كعناصر مساندة ضمن عقود من شبكة من الحنيات الركنية وعلى نطاق محدود في مجمع مرقد ياسوي.

وما لبثت أن بدت العاصمة شاهري سابر بعيدة جداً ولا تفي بطموحات تيمور الجبار، لذا قرر الانتقال إلى سمرقند. وقد زار روي كونزاليس دي كلافيجو عاصمة تيمور في سمرقند سنة 1404 عندما كان سفيراً لبلاط الملك هنري الثالث في ليون والقسطل وحادث عن روعتها. ففيها الخيام الكبيرة المعمولة بشكل ظل ومرصعة بالقماش



47. تخطيط مرقد يسوي في مدينة تركستان، (1) الايوان، (2) الرواق المركزي، (3) الضريح، (4) الجامع، (5) المكتبة، (6) المطبخ، (7) غرف بيتر، (8-11) الصوامع.

48. مرقد أحمد يسوي في تركستان، القبة المقرنصة فوق الضريح.





49. جامع بيبي خانم في سمرقند، 1399-1404.

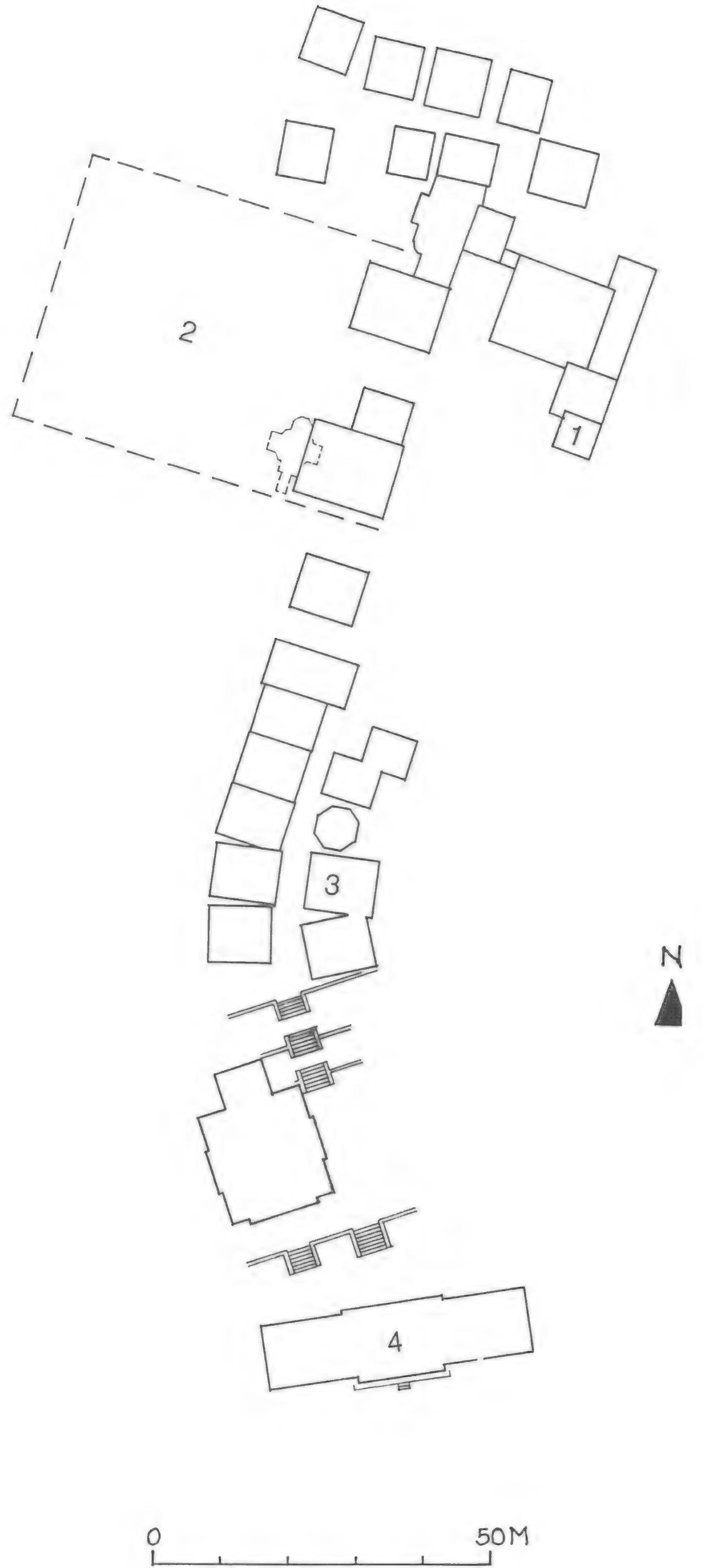
الذهبي والجواسق متعددة الطوابق وسط حدائق غناء تُسقى من عيونٍ جارية. وفي سنة 1399 أمر تيمور ببناء مسجد جامع يليق بعاصمته روعةً وحجماً (الصورة 49)، وأنجز البناء سنة 1404 وعرف بين العامة بجامع بيبي خانم تيمناً بـ زوجة تيمور، وكان بناءً مستطيلاً (مساحته 109X167 متراً) ذا منارتين تكتنفان بوابته الشاهقة ذات العقد الضخم وارتفاعها تسعة عشر متراً وتضاهي مثلتها التي في قصره، الآق سراي. وفي الداخل تُحيط الأروقة ذات العماد (hypostyle) بالفناء وتوصلُ الإيوانات من وسط كل جهة من الجهات الأربع. وتُفضي الإيوانات السطحية؛ أي: البعيدة عن المركز المشيدة على الجوانب إلى الغرف المربعة التي تتوجها قبابٌ عاليةٌ بصلية الشكل. أما إيوان القبلة، فحاله حال البوابة، تكتنفه منارتان ويُفضي إلى قبةٍ ثالثةٍ كبيرة ومُدَهْشَةٍ. إنَّ القباب، التي انهارت منذ القرن الخامس عشر م، كانت مزدوجة وعُرف عنها استتالة جزئها الأسطواني ما أدى إلى احتجاب القبة المخروطية-المستديرة المطلّة على الداخل. أما الجدران فمكسوة بالبلاط ولبنات الآجر الفسيفسائي متعدد الألوان، وكانت القباب مغطاة بالبلاط المزجج بالأزرق الذي يشي بتنوع الزخرف التيموري الثري. وعلى الرغم من أن تصميم الجامع ذا الإيوانات الأربعة تصميمٌ تقليديٌّ عُرف منذ القرن الثاني عشر في عمارة المساجد في إيران، إلّا أنَّ غرفَ القباب وراء الإيوانات الجانبية مبتكرة. أمّا باقي المقاييس في البناية فيبدو أنها حذت حذو باقي تقاليد العمران التيموري، حيثُ نُسجت الخطة العمرانية على منوال الجامع الإمبراطوري في إيران الذي أمر ببنائه السلطان الإلخاني الجيتو في السلطانية، والذي دُمِّرَ تماماً. لقد صمّم جامع تيمور ليس من أجل السير في خطى تقاليد العمران الإيراني الإمبراطوري وحسب، بل ليعبر عن بسط سيطرته على العالم. ووفقاً لما ذكره المؤرخ المعاصر شرف الدين علي يازدي، فإن تيموراً أتى بالبنائين من إيران والهند، أمّا مواد البناء فقد جلبها

50. مرقد شاهي زنده في سمرقند، بين القرنين الحادي عشر والخامس عشر.



محمولة على ظهور خمسة وتسعين فيلاً. وكانت عملية البناء مهمة جداً بحيث رسمها بهزاد بعد قرن، وهو أشهر رسّام فارسي على الإطلاق (الصورة 84). وقد شُيّدت مدرسة مقابل مدخل الجامع، لكن لم يبق منها سوى أطلال من الضريح المقبب لبيبي خانم، على أن غالبية نساء العائلة التيمورية دُفِنَ في مدفن على تلة خارج أسوار سمرقند (الصورة 50)، وعُرفت بمقبرة شاه زنده (أي: الملك الحي) وتوالت القبور الواحد تلو الآخر حول قبر قُثم بن عباس، وهو نجل أحد أعمام النبي محمد، استُشهد في المعركة عام 677. وقبل القرن الحادي عشر شُيّد ضريح ضخّم ومدرسة عند المحور شرق-غرب، بينما أقيمت سلسلة من الأضرحة على طول الشارع جنوب-شمال خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر (المخطط 51). واصطفت القبور المبكرة قريبة جداً من ضريح الخانم أعلى التلة، بينما اصطفت أخرى من الحقبة المتأخرة أسفلها. وأضيف ما بين 1370 و 1405 عشرون ضريحاً آخر، فقام أولوك بيك سنة 1435-1434 بربط مجمع الأضرحة هذه بالمدينة، وأضاف للمقبرة بوابة ضخمة. وكانت العمارة النموذجية عبارة عن مربع مقبب صغير (المخطط 52) وكان للجانب المحاذي للشارع بوابة كبرى، بينما تركت الجوانب الأخرى مفتوحة. وماعدا الضريح المركزي الذي كُسي بالآجر، طليت الأضرحة الداخلية بالطلاء، على أن بعضها كُسي بالآجر أيضاً. كما يُلاحظ وجود أشرطة نصية تؤطر البوابة تُلحن أسماء الموتى وتواريخهم. وتعكس كسوات الآجر آخر ما حصل عليه هؤلاء العرابون الأغنياء، حيث يُلاحظ عليها تقنية الفواصل الجافة الباهضة التكلفة التي طوّرت فيما بعد بإدخال الآجر الفسيفسائي متعدد الألوان إليها.

أمّا تيمور نفسه فدُفِنَ في مكان آخر، على الرغم من أنه خطّط لنفسه الرقاد في مسقط رأسه في شهري سبز، لكن يد المنون خطفته على عجل إذ توفي سنة 1405 ودُفِنَ في مبنى يُعرف الآن بـ "كوري مير" (أي: ضريح الأمير) في سمرقند نفسها (الصورة 53)، وقد شُيّد أول الأمر كمدرسة سنة 1401، ولكن عندما توفي السلطان محمد سنة 1403، وهو حفيد تيمور والوصي المفترض على العرش، دُفِنَ مؤقتاً فيها، وحين عاد تيمور إلى سمرقند سنة 1404 أمر بتحويل هذه المدرسة إلى ضريح، وبعد وفاته دُفِنَ نجله شاه روخ في البناية نفسها. ومن بعده حولها أولوك بيك إلى مرقد للسلالة التيمورية. وقد أعيد إنشاء المخطط العمراني الأصلي لها (الصورة 54) وقوامه من فناء ومدرسة يقعان على الجهة الشرقية وتكية (خانقاه) على الغربية. وأهم ما بقي من البناية الأصلية الضريح والعمائر المحاذية له من الجنوب. ومن الخارج تتألق قبة الضريح الزرقاء البصلية الشكل المضلعة مجسدة أنموذجاً للعمارة التيمورية. تجمع صفوف المقرنصات ظلال القبة الساقطة فوق أسطوانة القاعدة، ومن الخارج تنهض القبة نصف الكروية من قاعدة الأسطوانة، وترتبط القبتان بالشفاه العمودية غير المرئية وتستقر على القبة الداخلية لتسند المظهر الخارجي البارز الأخاذ. بعبارة أخرى هناك قبتان، داخلية وخارجية، تتصلان ببعض عن طريق الأسوار العمودية غير المرئية من خلال الفضاء الحاصل بينهما، وللجزء المنخفض من القبة الخارجية زخرف يبرز نحو الخارج لإثراء المنظر البديع الحاصل من هذا التركيب. إن هذا التصميم المبدع يفي بأغراض كثيرة منها الحاجة إلى درجة رؤية خارجية أخاذة من جهة والفضاء الداخلي الباذخ المتناغم من جهة أخرى. وعلى الرغم من كل الهزات الأرضية التي تعرّضت لها القبة فقد استطاعت أن تصمد لتشهد على القدرات الفنية للمهندسين التيموريين. بعيد وفاة تيمور انتقلت السلطة إلى ابنه شاه روخ الذي حكم خراسان من هرات؛



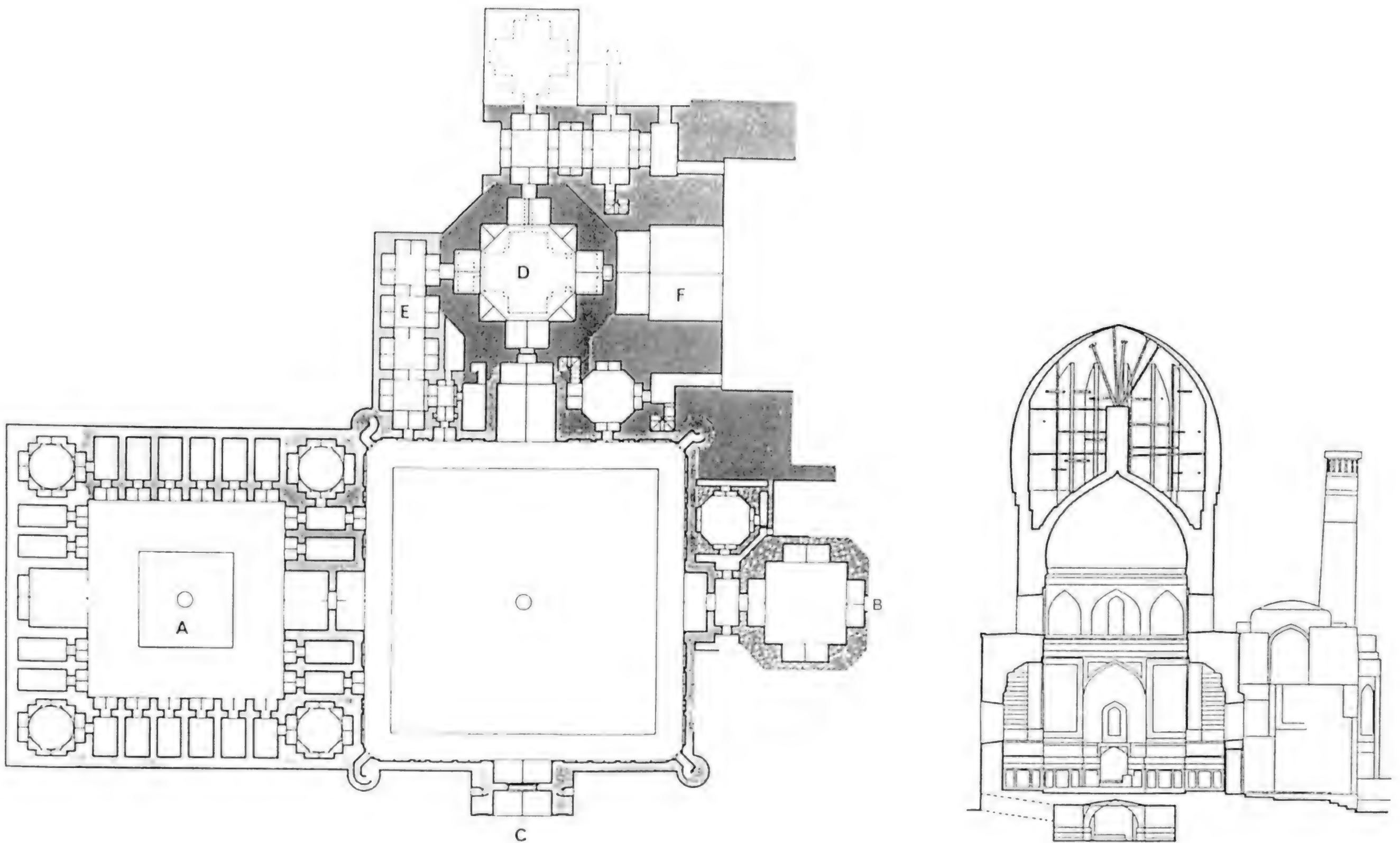
51. مخطط مزار شاهي زنده في سمرقند. (1) ضريح قُثم بن عباس؛ (2) مدرسة القرن الحادي عشر؛ (3) ضريح شيرين بيك اغا؛ (4) بوابة أولوك بيك.



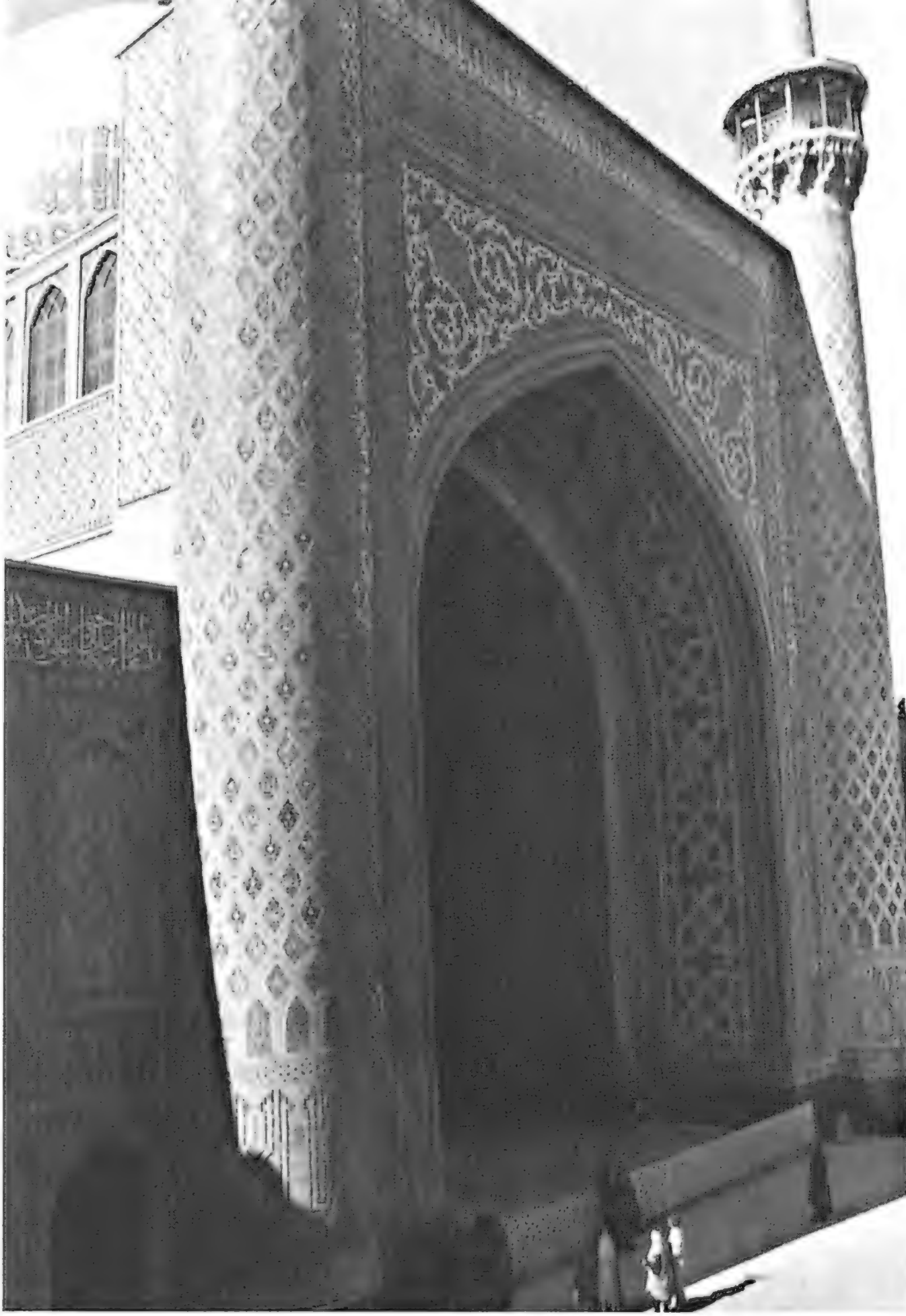


53. كوري مير في سمرقند، الاعوام 4-1400.

54. مخطط كوري مير في سمرقند. (ا) المدرسة؛ (ب) الخانقاه أو التكية؛ (ج) المدخل إلى الفناء؛ (د) الضريح؛ (هـ) رواق الوك بيك؛ (ز) الإضافات اللاحقة.



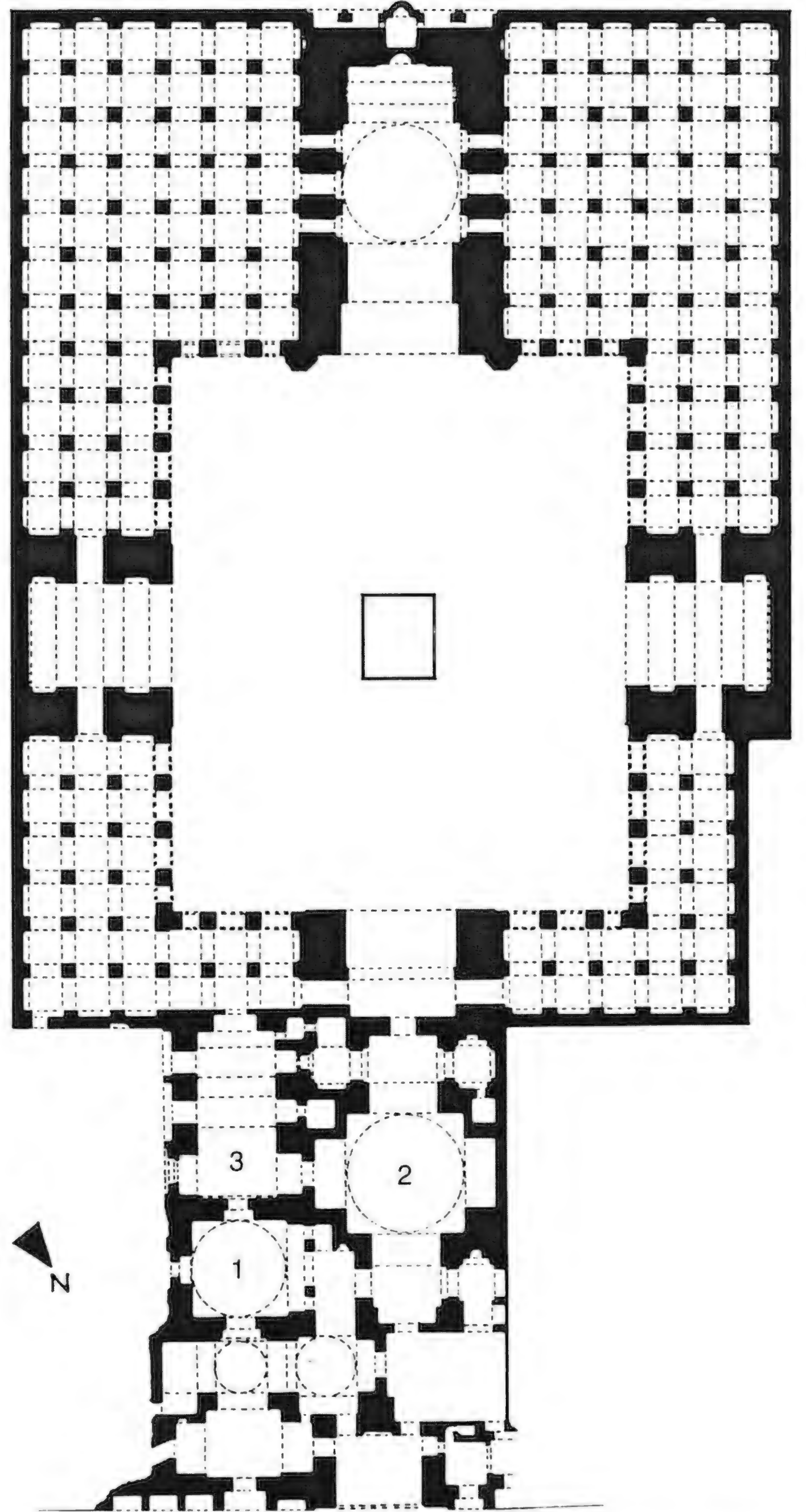
52. شاهي زنده في سمرقند، ضريح شيرين بيك اغا، 6-1385.



56. إيوان القبلة للمسجد الجامع لمزار الإمام الرضا في مشهد، رُمِّ بين 1416-18.

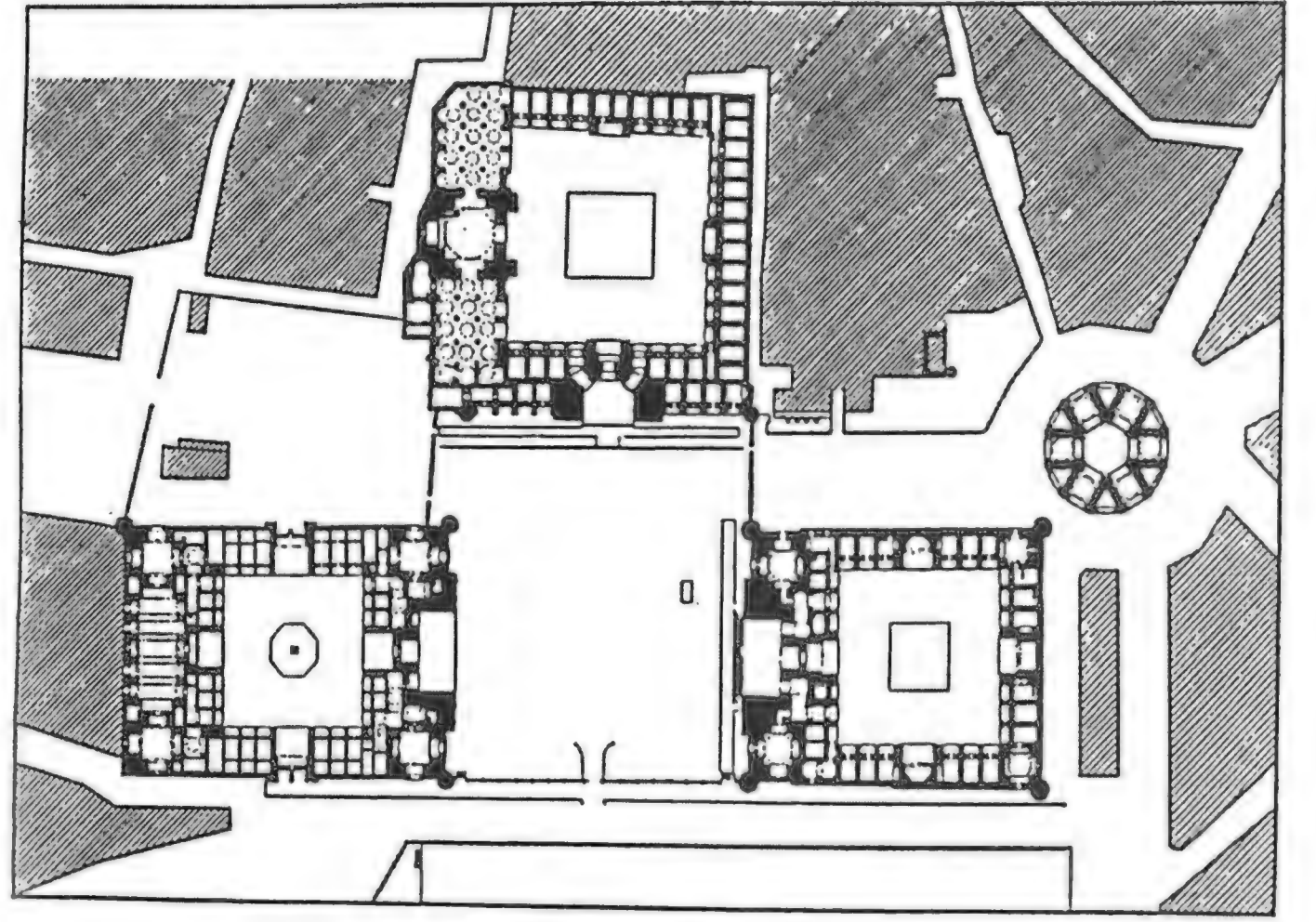
بينما حَكَمَ أولادُ شاهِ رُوخِ أولك بِيك والسلطان إبراهيم بلاد ما وراء النهر من سمرقند وغربي إيران من شیراز على التوالي. وبدعم من زوجته القوية جوهرشاد (المتوفاه 1457) جعلَ شاهِ رُوخ خُراسانَ مركزاً للإبداعِ العمراني في النصف الأول من القرن الخامس عشر؛ وجوهرشاد دوراً أيضاً يُشكر في العمران التيموري. فلاسترضاء الحس الشيعي المتنامي بقوة في المجتمع الإيراني، أمرت جوهرشاد بإعادة إعمار مرقد الإمام رضا في مشهد بين العامين 1416 و 1418 (الصور 55، 56). وكان الإمام رضا الثامن من بين الأئمة الاثني عشر المنحدرين من سلالة النبي محمد، وقد استشهد أيضاً قرب طوس شرقي إيران إبّان القرن التاسع الميلادي. وصارَ موضعُ الاستشهاد يُعرف بـ "المشهد" حتى أضحت أكثر المزارات تقديساً لدى شيعة إيران. وبمرور القرون أضيفت بنايات ثانوية حول ضريح الإمام الذي زُيّنَ بالكسوات المترفة باهضة الثمن كالرخام المنحوت والآجر ذي البريق المعدني. وأضافت جوهرشاد مسجداً جامعاً ضخماً لخدمة أسراب الحجيج الذين قصدوه من كل حَدَبٍ وَصُوب وزادت رُواقين واسعين للتجمع أطلقَ عليهما "بيت السادة" و "دار الحُفَاط" الخاصة بتلاوة القرآن الكريم. وقد ألحقَ العمراني قوام الدين شیرازي الجامعَ إلى غرفة الضريح ودفعَ الغرفتين إلى داخل الفضاء المتاح. أمّا في تصميم الجامع، فقد اختار الأواوين الأربعة التقليدية، لكنه زادَ عليها القبة، فوق الأواوين، وليس خلف إيوان القبلة أمّا الإيوان المقابل فقد أدّى إلى أروقة التجمع، كما أنَّه غَشَّى دارَ الحُفَاط الأسطوانية بعقد مستعرض، وهو تركيب عُرف من قبل في مرقد أحمد يسوي.

لقد كَلَفَ زخرف المبنى الكثيرَ من المال والوقت، ولَمَّا ألحقَ المسجدُ بالمرقد لم تكنْ لَهُ واجهة خارجية لذا انصبَّ الاهتمام على الفناء الذي صُمِّمَ بطابقين من ألواح الآجر



55. مخطط المسجد الجامع، في مشهد، مزار إمام رضا. (1) ضريح الإمام رضا؛ (2) دار السادة؛ (3) دار الحُفَاط.

بين الأعوام 1417 و 142 أقام الوك بيك، نجل شاه روخ، مدرسة ملكية وتكية (أو خانقاه) بمواجهة رجستان (أو ركستان)، وهي قلب مدينة سمرقند (الصورة 57 و 58). ولا شيء يُعرف عن التكية حيث تشغل الموقع الآن مدرسة شيردار الخاصة بالقرن السابع عشر (الصورة 261). بيد أن مدرسة الوك بيك كانت الأكبر حجماً والأعظم تعقيداً من بين التيكيات التيمورية إذ بلغت مساحتها 56X81 متراً. وتنهض المنارات عند كل زاوية من الزوايا الأربع ليطل المنظر البديع على مركز المدينة. وأغلب الظن أن قباباً مزدوجة اكتنفت البوابة المركزية (البشطاق) التي بلغ ارتفاعها خمسة وثلاثين متراً، ولكن لم يصمد منها سوى سطوحها المقببة. وللغناء، ومساحته ثلاثون متراً مربعاً، وأواوين في وسط كل جهة وخمسين غرفة لاستيعاب مئة طالب، بينما يطل مسجدٌ سطحي على طول السور الخلفي بين الغرف المقببة متعامدة الشكل. وقد كُست السطوح الخارجة بأكملها: فالكسية الرخامية السفلى يعلوها مناطق مكسوة بالبلاط الفسيفسائي وبلاط الفواصل الجافة ولبنات الآجر الفسيفسائي. وقد عمد الوك بيك إلى منافسة أعمال جدّه تيمور في الحجم والضخامة ومنها جامع بيبي خانم، بيد أن المدرسة، وهي مؤسسة لاكتساب العلم، عكست اهتمام الوك بيك وولعه الشخصي بالعلوم، كما أنها جذبت جهابذة العصر الذين صمّموا المرصد الذي بناه الوك بيك في الضواحي الشمالية من المدينة. وقد كشفت الحفريات عن ثلاث آلات فلكية: وهي آلة السدس التي تُستخدم لقياس حجم الأجسام الفضائية عند الأفق، فضلاً عن ساعة شمسية وأداة لقياس الزوايا.

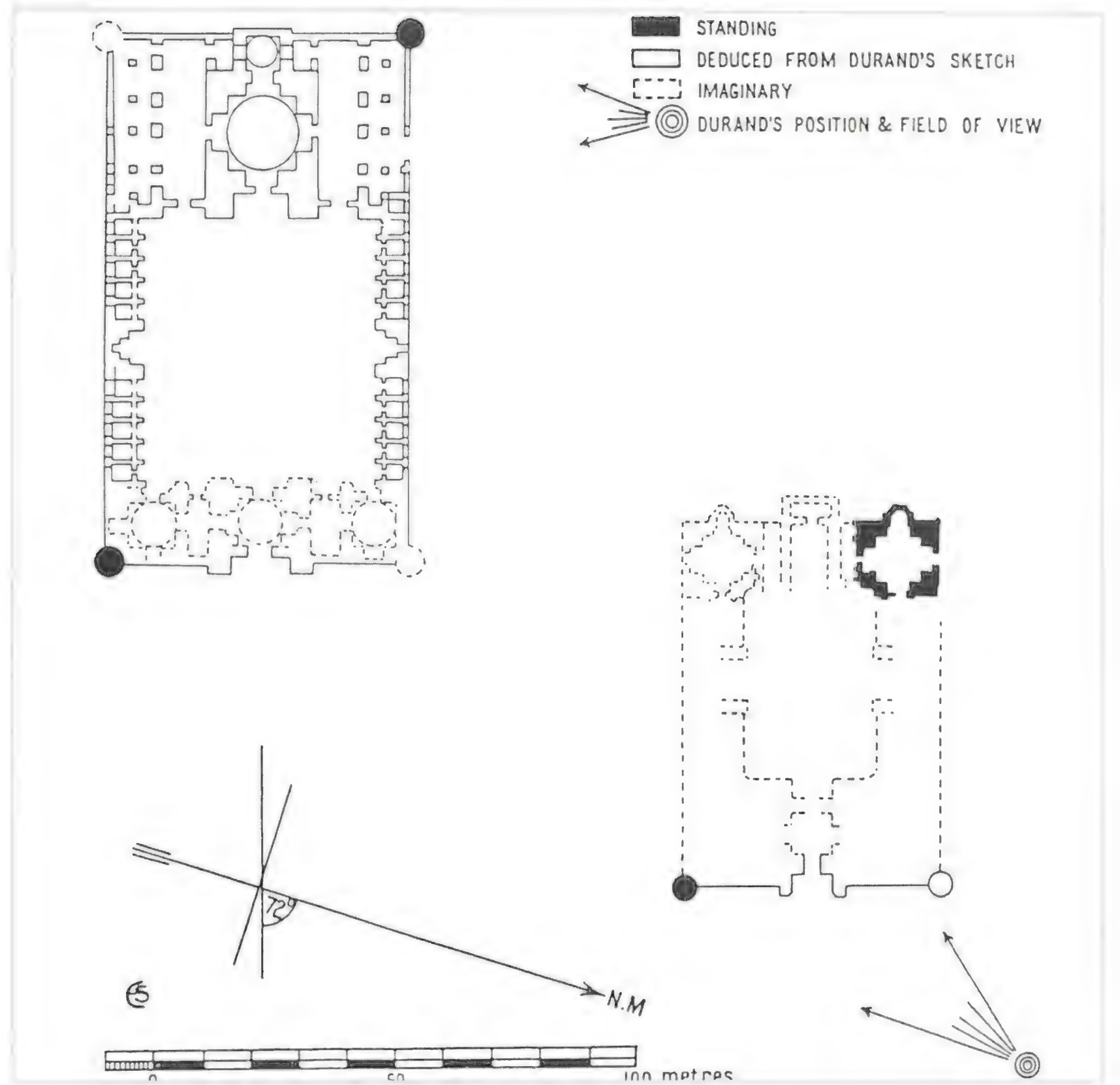
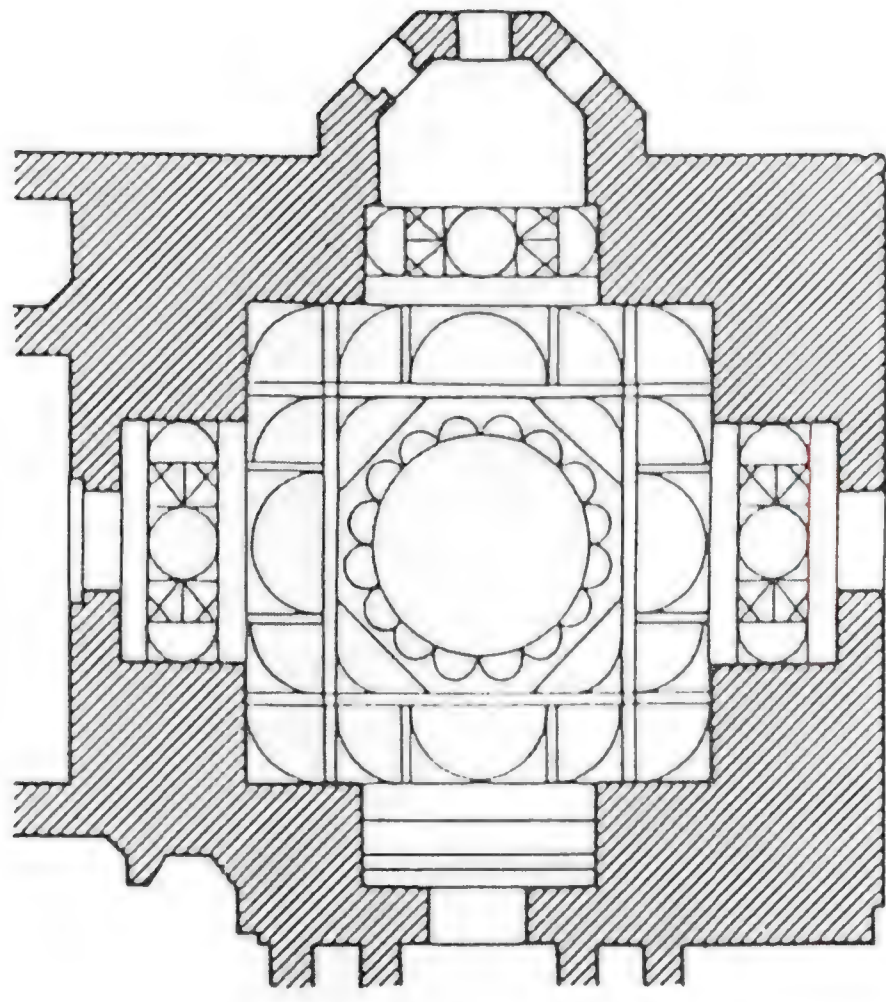


57. مخطط رجستان في سمرقند، القرن الخامس عشر وما بعده.

غطت زوايا الفناء بأكمله بحيث يلف هذا الارتفاع الشاهق فراغ الفناء، كما اكتنفت إيوان القبلة منارتان مكسوتان بالآجر الفسيفسائي المحفور بالأشكال المعينية والكتابة الزخرفية الواسعة التي صمّمها نجل جوهر شاد، بيسنكور، الذي كان خطاطاً شهيراً وجامع كتب (راجع الفصل الخامس). أمّا المحراب الضخم المعمول من الآجر الفسيفسائي، فقد كان خلف إيوان القبلة تحت شبه القبة الطافحة بعناصر المقرنصات الباذخة على نحو عام، لقد أذهل جلال المكان وروعته الحجيج ولقرون.

58. رجستان في سمرقند.





59. مجمع جوهرشاد في هرات، 1317-38، الأجزاء والتفاصيل.

فضلاً عن القبة. وتمتلى الفواصل بين الأضلاع والحنيات الركنية بالجص الملون متعدد الأوجه، وهكذا هي "شبكة الحنيات الركنية". ولهذا النظام محاسن كثيرة: فالعقد نفسه يكون أصغر حجماً من الغرفة المربعة التي يغطيها، كما أنه خفيف الوزن نسبياً، ناهيك عن أن الحمل يتركز على الزوايا لا على الجدران، كما هو الحال في العمارة القوطية، ما يتيح للجدران مساحة لفتح الشرفات أو ملئها بالسلالم والمرافق الثانوية. ويلاحظ مثل هذا التوجه نحو فتح الفضاء الداخلي من خلال الاستغناء عن الجدران أو الجسور الواصلة أو السوراري في المزار الذي بناه شاه روخ عند قبر الشيخ الصوفي عبدالله الأنصاري في كازوركا (1425-1427)، والواقع على بعد بضعة كيلومترات من شمال-شرق هرات، وأغلب الظن أن هذه العمارة كانت إحدى المشاريع التي شغلت قوام الدين عن عمله لدى جوهرشاد. ويتكون المزار من فناء مستطيل واسع وإيوان في وسط كل جانب من جوانبه، وأكبرها الإيوان الواقع على جهة القبلة أو إلى الغرب من المجمع، والمطل على قبر الشيخ (الصورة 61). ويقع المدخل على الجهة المقابلة وتكتنفه غرفتان مستطيلتان كبيرتان مغطيتان بالعقد المستعرض، وغرف صغيرة مغطاة بشبكات من الحنيات الركنية. وسُمي هذا التصميم بـ "الحضيرة المائمية" (f - nerary enclosure) أو مقصورة القبر ويبدو أنها حل توفيق بين التقليد الاسلامي بطمر القبور والزهد في تزويقها وعماريتها وبين رغبة العراب في تعظيم المراقدة أو المكان المقدس.

في الحقبة التيمورية المبكرة وصلت تصاميم العقود الجديدة قممها في الإبداع بإنشاء المدرسة الغياثية في خاركيرد، وهي آخر أعمال قوام الدين، والتي أكملها غياث الدين شيرازي سنة 1442-1443. وأقيمت المدرسة برعاية الوزير بير أحمد خوافي، وهو من مدينة خواف التي كانت مزدهرة لبعض الوقت في منطقة قاحلة

وفي الوقت نفسه أوعزت جوهرشاد بتشيد مجمع آخر في هرات، وكلفت المهندس العمراني نفسه بالعمل في مشهد، وهو قوام الدين شيرازي. وقد استغرقه العمل عقدين من الزمن (1417-1438) لإنجاز المهمة، ربما لانشغاله بمهمات أخرى كان يكلف بها بين حين وآخر. وضم هذا المجمع مسجداً جامعاً ضخماً مستطيل الشكل ومدرسة مع ضريح ملكي (الصورة 59)، وتخرّب المجمع بأكمله ماعدا المنارتين والضريح الذي تعلوه القبة المزدوجة الشاهقة على الطريقة التيمورية النموذجية. وقد أخذت الزلازل وعاديات الزمان مأخذها من المبنى، لكن أكبر ضرر أصاب المبنى تسبب به البريطانيون سنة 1885 عندما أصرّوا على نفسه خوفاً من اختباء الأعداء الروس فيه. وتشبي الأطلال بدوق جوهرشاد ومصادرّها التي لاتنضب، حيث كان المبنى في مقدمة المعالم العمرانية المبتكرة إبّان القرن الخامس عشر، وقد كُست المنارات بلبينات الأجر الفسيفسائي البديعة الزاخرة بالحليات النصية والهندسية المتشابكة. بيد أن بناء العقد هنا (الصورة 60) يمثل قمة الإبداع العمراني للمهندس قوام الدين، بالمقارنة مع مبنى كور مير حيث يلاحظ القبة الكروية الصغيرة وقد شغلت الجزء الداخلي من الضريح، بينما يلاحظ في ضريح هرات استخدام نظام متقدم من شبكة الحنيات الركنية لعمل العقود التي تُعشق الفضاء الداخلي بالتركيب العمودي الموحد. يُعدّ بناء العقود بهذا النظام المتناسق أهم ابتكار للعمراني التيموري ويبدو أنها بدأت من تشييد عقد مستعرض فوق فضاء مستطيل؛ وهنا يتم تمديد الحجرة المربعة التقليدية (بمقدار 9.5 متراً باتجاه أحد الجوانب) لتصبح جزءاً من الحجرة المتعامدة فضلاً عن كوات عريضة على الجوانب كافة. وتمتدّ الأقواس الأربعة العريضة فوق التجاويف؛ فتبرز أربعة أقواس أخرى تلقائياً خلال المربع المركزي، فيخلق هذا التقاطع مربعاً أصغر يدعم الترتيب التقليدي لأربع حنيات ركنية، ومثمن، ومنطقة الجوانب الستة عشر

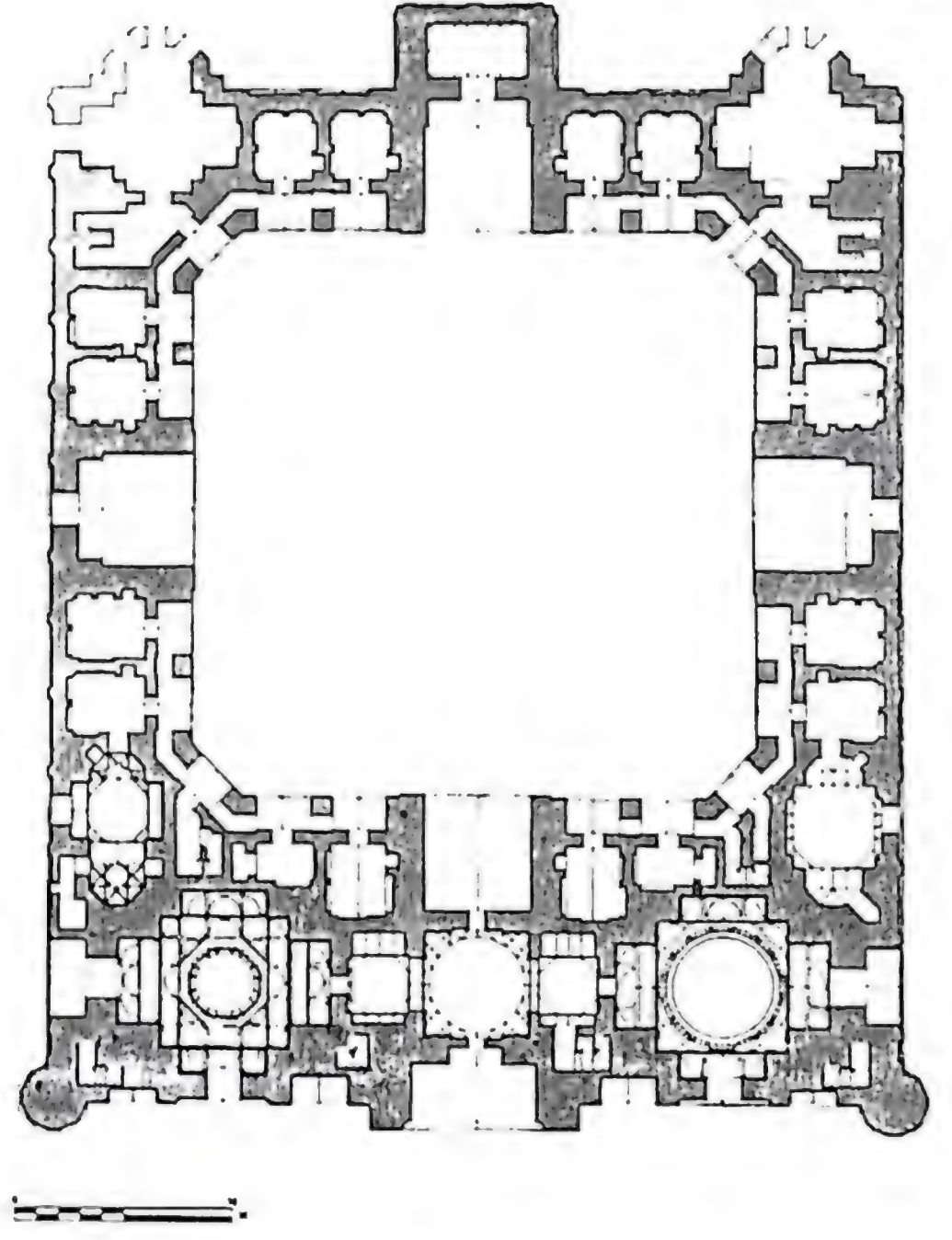


60. ضريح مجمع جهرشاد في هرات.

61. منظر إيوان من مزار عبدالله الأنصاري في غازرکه 1425-27.



على الحدود الإيرانية-الأفغانية. واستخدمت في عمارتها الخريطة المعهودة (المخطط 62) كثيرة الشبه ببنية كازار كاه، مع مدخل يُفضي إلى فناء بأربعة أواوين. بيد أن توزيع المساحة كان أكثر تفصيلاً وحُكَّةً، فالفناء على سبيل المثال مربع (الصورة 63)، وزواياه مشطوفة لتوحد الواجهات الأربع بتبني تجربة جامع المشهد وتطويعها قليلاً، ويُلاحظ تطابق الأواوين من حيث الحجم نتيجة لنقل الجامع إلى داخل المدخل. كما أن البوابة نفسها غاية في الإحكام وعلامة فارقة في العمران التيموري ومحط إعجاب العمرانيين على مدى العصور. إن الغرفتين اللتين تكتنفان المدخل متعامدتا الشكل ومسقفتان بعقد ذي شبكة من الحنيات الركنية روعة في الحسن والإتقان، كما في ضريح جوهرشاد. فالغرفة ذات المحراب وتقع إلى اليمين هي الجامع، والأخرى على اليسار يُعتقد أنها رواق التجمُّع (الصورة 64)؛ وعوضاً عن القبة الضحلة (أي: البعيدة عن المركز) لهرات، لهذه البنية ثرياً مثمناً تسمح للضوء بالانتشار في الفراغ المتاح من القبة حتى الأرضية. واليوم تفتقر هذه البنية إلى العلو المعتاد في العمران التيموري المبكر، لكن الشغف بالامتداد الأفقي بدا واضحاً في زخرفة الجدران الجانبية والكتابات النقشية الفاخرة على الأجر الفسيفسائي، فالألوان البديعة للبلاط (الأزرق والفيروزي والأسود والأبيض) تتباين بحدة مع الأرضية القائمة، وتُثبت الكتابة النقشية تاريخ الإنشاء 1444-1445 ما يعني أنه استغرق بضع سنوات لإنجاز الزخرفة



62. مخطط المدرسة الغياثية في خاركيرد 1442-45.

63. فناء المدرسة الغياثية في خاركيرد.





64. العقد الداخلي للمدرسة الغياثية في خاركيرد.

الزخرف على وزرات البلاط السفلى وعلى المنابر (الصورة 65).

وبعد وفاة شاه رخ سنة 1447 اعتلى أولك بيك عرش أبيه ليقتله ابنه بعد ذلك بستين. وحاول ابن أخيه أبو سعيد (حكم ما بين 1459-1461) السيطرة على الأمور شرقاً وغرباً، فأعاد توحيد بلاد ماوراء النهر وأفغانستان وشمال إيران. وأبرز معالم عصره هو مبنى شيدته زوجته (عام 1465) وسُمي بـ "عشرة خانة"، وهي مدفن النساء والأطفال من السلالة التيمورية عُرف بشدة شبهه بالأسلوب التيموري الفخم في إقامة العقود، ولا سيما ضريح جوهرشاد والمدرسة في خاركيرد.

أما أروغ عرابي العصر فهو حسين بيقاره (حكم ما بين 1470-1506) وقد حكم خراسان من هرات التي شهدت آخر مراحل ازدهار الثقافة التيمورية. ومن نجوم فلكه الشاعر عبدالرحمن جامي (92-1414)، والرسام بهزاد (راجع الفصل الخامس)، والموسوعي عليشير نوائي (1440-1501)، وهو بذاته عراب آخر. ومن جملة ما أنجز بيقاره من تعمير وترميم في هرات وما حولها مدرسة بناها سنة 1492-1493، ولم يصمد منها سوى أربع منارات ارتفاعها حوالي الخمسين قدماً فوق الأطلال، ويُلاحظ تزويق الجزء الأسطواني بمجاميع البلاط الفسيفسائية الملونة بسبعة ألوان (هي الأزرق الغامق والفاخ والأسود والأبيض والبرتقالي والأصفر والأخضر) بطريقة مذهلة وأكثر إتقاناً من مثيلاتها من مجمع جوهرشاد القريب. وبين أنقاض قاعدة المنارات عُثر على بلاطة ضريح سوداء عليها نقش باسم منصور، والد حسين بيقاره (الصورة 66)، وعليها يُلاحظ أيضاً أشكال الأرابيسك النباتية منقوشة نقشاً بديعاً وعلى بضعة مستويات، ومنقطة بشجر عود الصليب وبراعم اللوتس ما أضفى على البلاطة شكلاً مورقاً بهياً؛ وهي من بين مجموعة من بلاطات الأضرحة التيمورية التي تتجلى فيها روعة النقش على الحجر، كما تشي بدراية النحاتين الكافية ببدايع تزويق المخطوطات والزرايب والنقش على الخشب (راجع الفصل الخامس).

إن أعمال عليشير نوائي، وهو رفيق حسين بيقاره الحميم والمؤتمن على أسراره، لا تقل أهمية عن أعمال الحاكم نفسه. فالمرّخ خواندامير عدّ خمسين خاناً وعشرين جامعاً وتسعة عشر صهريجاً وأربعة عشر جسراً وعشر تكيات وبنيات ملحقة، منها تسع حمامات وخمسة مطابخ وأربع مدارس ومستشفى وغرفة لقراء القرآن. وبعض منها كان ترميماً للبنيات الموجودة أصلاً، بيد أن اثنين منها في الأقل كانت مشاريع رئيسة وهي تأسيس الإخلاصية وهي مجمع خير في هرات (1475) فضلاً عن التجديد الكامل لمسجد هرات الجامع (1498-1500). ولم يصمد أي جزء من الإخلاصية، التي ربما أقيمت مقابل مدرسة السلطان على الجزء الشرقي من شارع خيابان الرئيس للمدينة. وضمت الإخلاصية مسجداً جامعاً ومدرسة وتكية ومستشفى وغرفة قراء القرآن وحماماً، وما لاشك فيه أن عظمة العمل استلهم من مؤسسة الوزير الإلخاني رشيد الدين الواقعة خارج تبريز (راجع الفصل الثاني). وهناك المزيد من بقايا أعمال عليشير في هرات من بينها عقد البوابة وكسوة الزاوية الجنوبية-الشرقية بالآجر، على أن كلا العاملين كانا من نوع الوسط ويشيان بانحدار جودة الأعمال المنتجة أواسط القرن.

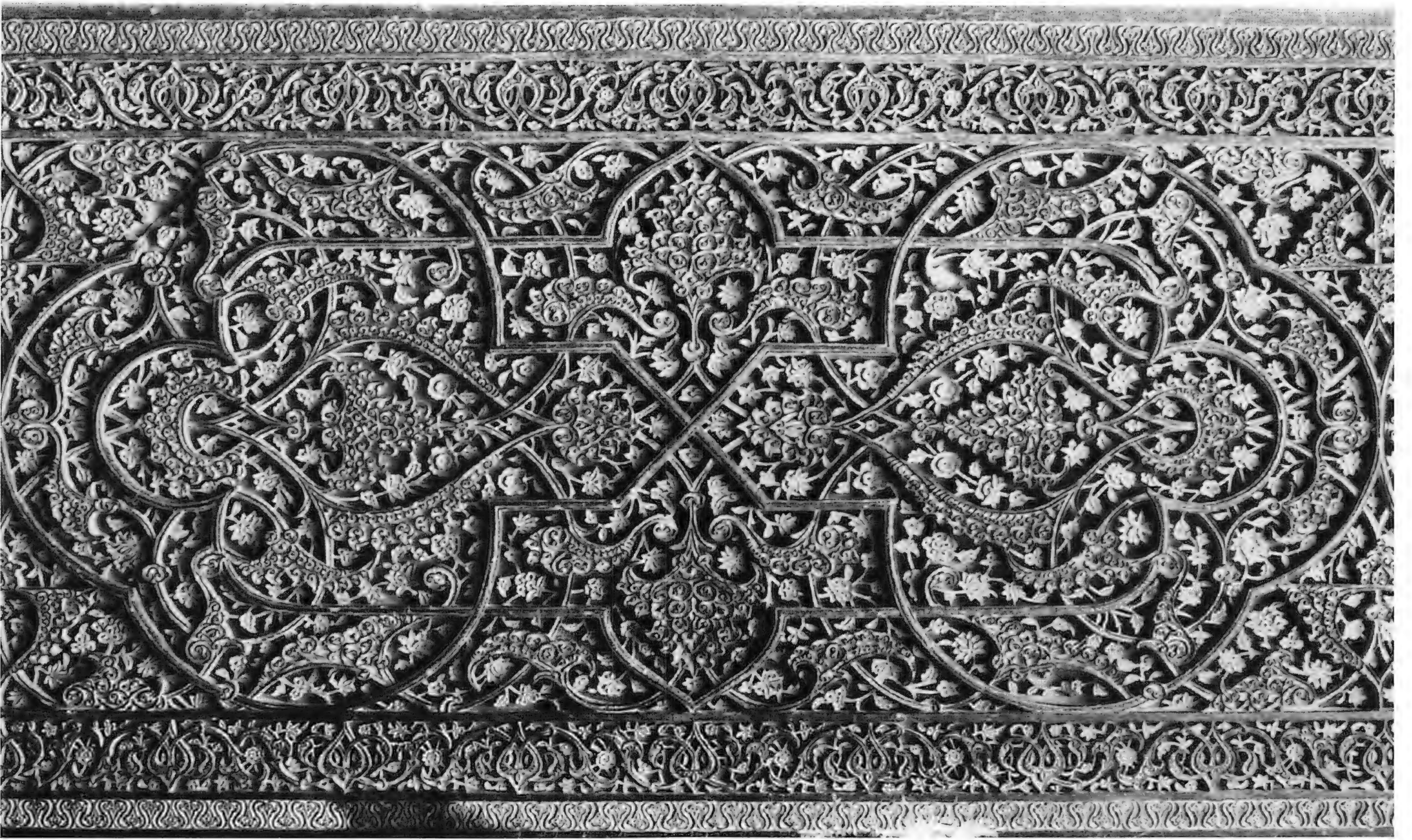
وبينما كان التيموريون يحكمون شرقي إيران، برز اتحاد كونفدرالي بين التركمان القره قوينلو (دولة الخروف الأسود، حكمت ما بين 1380-1468) والاق قوينلو (دولة الخروف الأبيض، حكمت 1378-1508) ليسيطة سيطرتهما على غرب إيران. وقد ظهرت هاتان السلالتان نهاية القرن الرابع عشر في الأناضول الشرقية وشمال



65. منظر من داخل جامع مير جاقماق في يزد.

الآجرية البديعة.

ونتيجة للرخاء التيموري الذي امتد إلى إيران الوسطى، تزيّنت مدن كثيرة من مناطق خلف أصفهان ويزد بالبنيات التي جرى تجديدها وترميمها وإصلاحها، وقد صمد منها عشرون مبنى من منطقة يزد وحدها، وعشرات وصلت أخبارها من المصادر. وكان أكبرها مجمع شيدته والي شاه رخ مير جاكماك وزوجته سنة 1437، وضمّ جامعاً له أربعة أواوين وتكية وقناة وصهريج ماء. وساعده في كل ذلك الربيع الذي جناه من حمام مجاور وخان. وقد ظهر أسلوب إقليمي لافت من العمران مرتبط بالأسلوب الحضري لشمال-شرق إيران، ولكن تميّز عنه أيضاً؛ فبدل فسح الضوء والتهوية المميّز للعمران الحضري (metropolitan)، امتازت هذه البنيات بثقلها وغياب الأقواس المتقاطعة؛ وعادة ما تُنثر الأسوار الخارجية بالكلس الأبيض، بينما يقتصر



66. بلاطة ضريح غياث الدين منصور، والد حسين بيقارة، هرات أواخر القرن الخامس عشر.

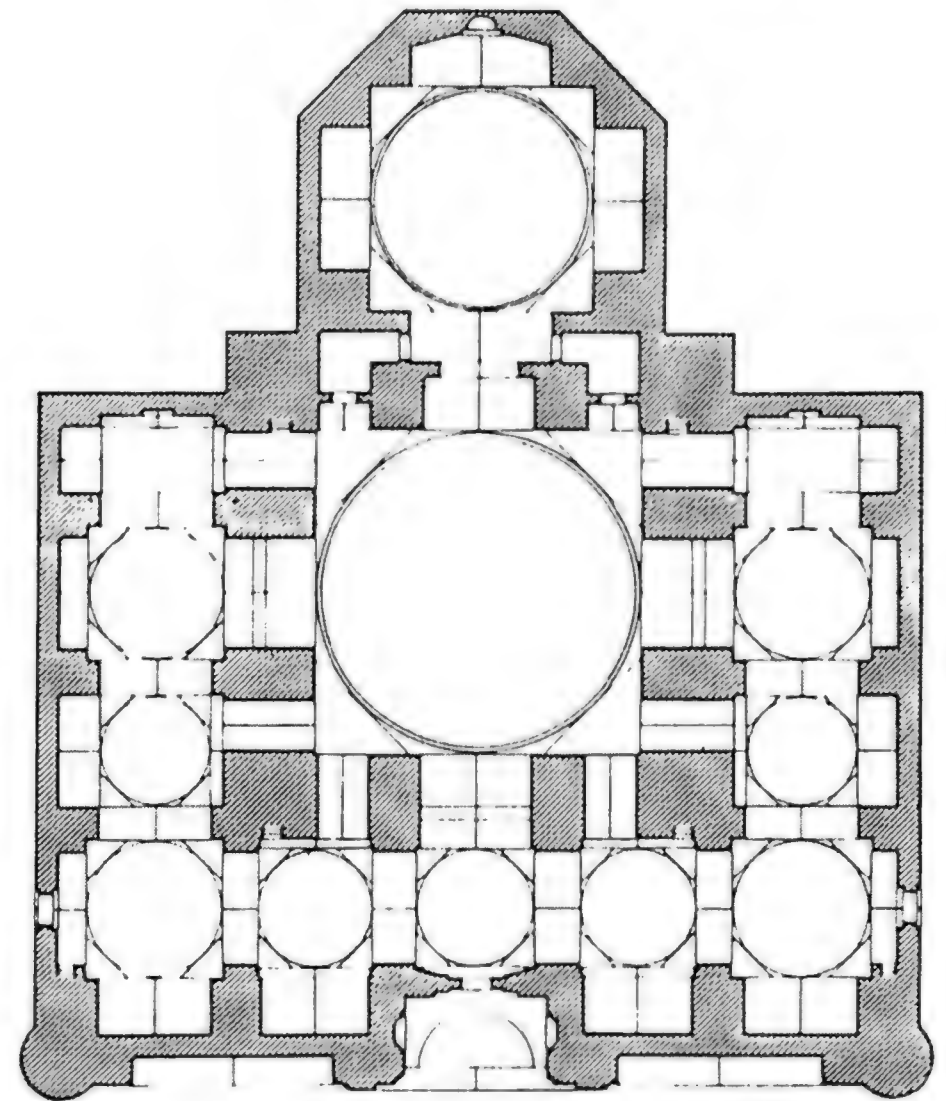
خلال حقبة العثمانيين.

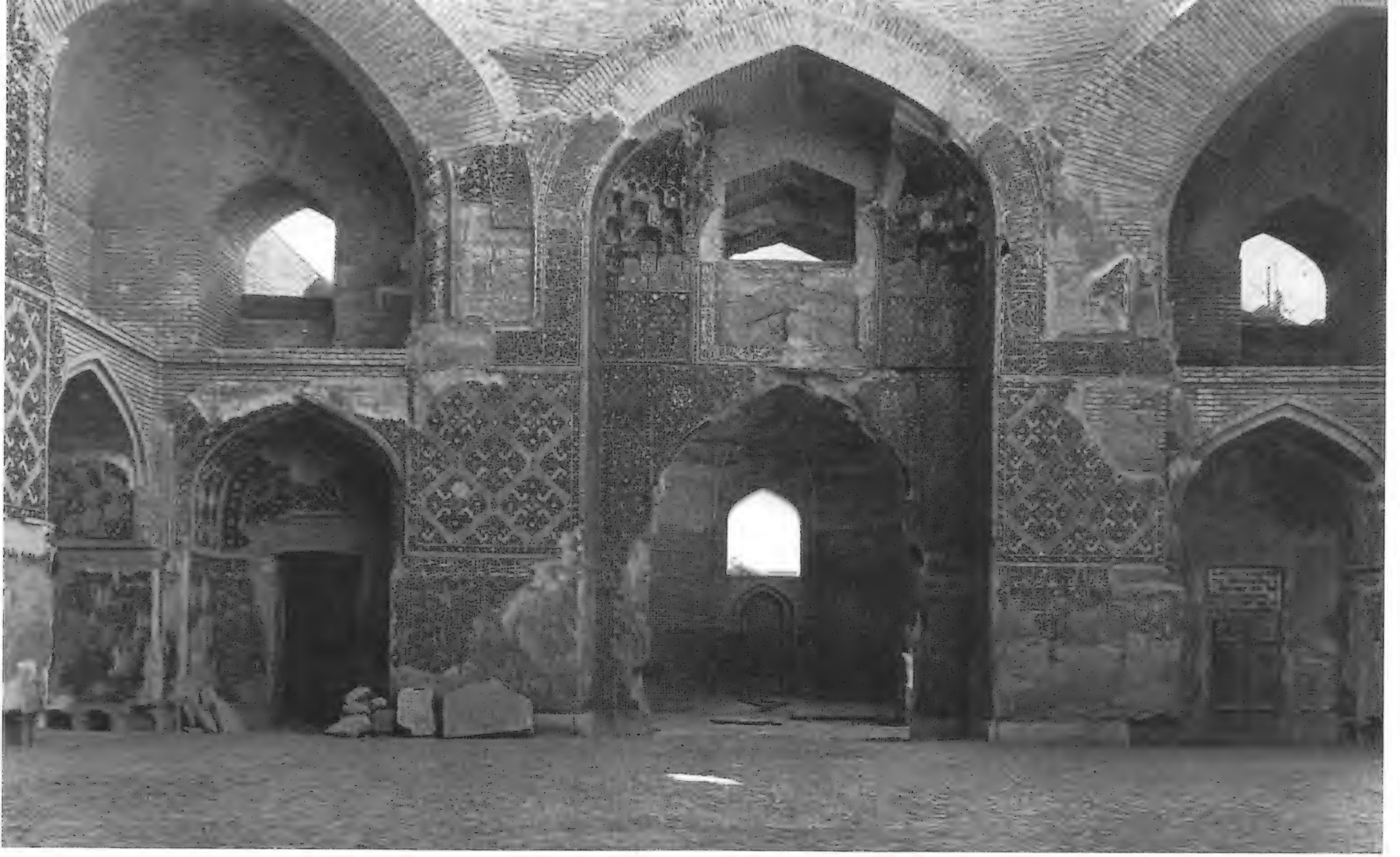
ولم يبقَ من عمران عاصمة الآق قوينلو في تبريز سوى المسجد الأزرق (أو بالفارسية "فيروزي اسلام"، 1465) الذي سمي باسمه هذا من كسوته البلاطية والتي لم ينافسها في روعتها مُشيدٌ بعدها. وكان الجامعُ جزءاً من مجمعٍ متعدد الأغراض سُمي بالمظفرية نسبةً إلى عرابها عبدالمظفر جيهان شاه. وضمت المظفرية فضلاً عن المسجد الأزرق صهريجاً ومكتبةً وضريحاً وتكيةً، لكن معالمها الصامدة ظلت مطموسة، واليوم تتكوّن البناية من غرفة مركزية مقببة (بطول ضلع 15 متراً) يكتنفها من جهات ثلاث دهليز بشكل U مكوّن من تسع بائكات مقببة وعلى الجهة الرابعة (من جانب القبلة) يقع الحرمُ المقبّب. وكثيراً ما جرت مقارنة تخطيطها الفريد (المخطط 67) بتصميم مسجد شاه في مشهد الذي بناه أحمد بن شمس الدين محمد، "بناؤه من تبريز". كما سجّل الباحثون أوجه التشابه بين المسجد الأزرق والمسجد الأخضر في بورصة (الصورة 181) الذي وقّع على ديكور بلاطه العمال من تبريز.

ويُعتقد أن باني مسجد شاه هو نفسه من صمّم المسجد الأزرق في تبريز، وكان أيضاً على علم بالمسجد الأخضر في بورصة، بيد أن الرواية الأبسط والأكثر إقناعاً هي أن كل هذه العمائر بُنيت على طراز مجمع الرشيدية إبان القرن الرابع عشر والذي كان شاخصاً خارج تبريز، وأحد أعظم المجمّعات العمرانية في وقتها. وقد يظن البعض أن المسجد الأزرق أقيم ليكون نصباً لضريح جيهان شاه، ولكن لم يُعثر على مكان الدفن، وربما صمّم ليكون مسجداً لوجود كتابة حول واجهة الإيوان تحتوي على آيات قرآنية (سورة التوبة الآيتان 18-19) والخاصة بعمارة المساجد. وذُيلت الكتابة التعريفية بتاريخ 4 ربيع الأول 870 هجرية / 26 أكتوبر 1465 م والتوقيع لنعمة الله بن محمد البوّاب (الحارس) وبذا انحصر دوره في العمل.

العراق وتوسّعتا في غرب إيران أثناء القرن الخامس عشر، واتخذتا تبريز مركزاً رئيساً لهما. وسيطر القره قوينلو جيهان شاه، وهو أشهر حكامهم، على إيران وتوجّج ملكاً على هرات أيضاً، ولم يصمد من معالمهم العمرانية سوى القليل المبعثر على مساحة مترامية الأطراف، من أصفهان وتبريز في إيران إلى حسن كيفا في تركيا. ومع هذا، حتى العمران التركماني ضئيل القيمة الذي بقي شهيداً على أهميتها في انتقال العمران التيموري نحو الغرب أدى دوراً مهماً في تدويل الأسلوب التيموري ولاسيما في تركيا

67. مخطط المسجد الأزرق في تبريز، 1465.





68. زخرف من لبنات الآجر والجزء الداخلي من المسجد الأزرق في تبريز.

69. الإيوان الجنوبي للمسجد الجامع في أصفهان، أعيد بناؤه سنة 76-1475.



لقد خربت السطوح الخارجية والداخلية للمسجد الأزرق، لكنها مازالت تعكس تنوعاً نادراً في الديكور الآجري ذي الجودة الاستثنائية (الصورة 68)، فالآجر الفسيفسائي ذو الألوان الستة يكسو الجدران الخارجية وأجزاء كبيرة من الجدران الداخلية. ويلاحظ الجزء الأسفل وقد كُسي بالرخام المنحوت مع نصّ محفور مقابل لفافة زهرية. ومن أروع ما يلفت الانتباه موتيفات الأرابيسك المتناغمة مع النقوش الأخرى ومعظمها باللون الأبيض أو الذهبي على أرضية زرقاء غامقة أو خضراء. كما كُسي السطوح العليا وقناطر الغرفة الرئيسة بالآجر المسدّس الشكل والمزجج بالأزرق الغامق، أمّا تلك التي في حرم المسجد فكانت مطلية بالأرجواني المذهب. وعند قاعدة بوابة الدخول يُلاحظ الآجر المطلي بالبريق المعدني في أبداع صنعة وأكثرها ابتكاراً في عمران القرن الخامس عشر حيث تبدو منضّدة في قوالب تُشبه سلاسل من الحبال. أضف إلى ذلك بقايا الآجر المطلي تحت التزجيج مصفوفة في مناطق التقاء الزوايا.

ووفقاً لما جاء في الدراسات المعاصرة، هناك من البنايات ما هو أكثر إبداعاً من المظفرية، منها مجمع الناصرية الذي بدأه أوزون حسن (حكم ما بين 1478-1453) ووسّعه ابنه يعقوب (1480-1478). ضمت الناصرية مسجداً ومدرسةً دُفن فيها العراب، فضلاً عن سوقٍ ومطبخٍ لتقديم الوجبات للفقراء. وعُرف قصر يعقوب بـ "هاشت بهشتي" أي (الجنات الثمان)، التي وصلت أخبارها خلال وصف تاجر من فيينا زارها سنة 1507؛ وذكر أنّ القصر يتألف من أربع حجرات في الزوايا، وأربع غرف انتظار وقبة وغرفٍ عليا. وهذه البنايات تتناغم مع طرازٍ موصوفٍ في مصادر



70. البوابة الشمالية لدربي إمام في أصفهان، 4-1453.

المسجد الجامع (الصورة 69)، وأظهرت الكسوة تنوع الموتيفات ومنها الأشكال المضلعة على أرضية من الشرائط، وأنماط هندسية شبيهة بمشيلتها في دربي امام. أما التكية التي أنشئت برعاية ابنه يعقوب للشيخ الصوفي أبو مسعود (1490) فلها بوابة منمقة بمجموعات آجر منضد ومن ضمنها ألواح مزهرية تشبه تلك التي في دربي امام. وازدهرت منطقة يزد وما حولها في العهد التركماني ازدهاراً ملحوظاً تمثل في عمارة المساجد، ففي سنة 1457 في عهد جيهان شاه تم ترميم قوس بوابة المسجد الجامع وأعيدت كسوتها التي كانت بلبنت الأجر الفسيفسائي. وفي المدن والقرى المجاورة بُنيت المساجد أو رُممت وفق الطراز المميز للمسجد الجامع في يزد الذي ضمّ فناءً مع رواق ذي أعمدة مصفوفة منخفضة على جهات ثلاث وإيوان منفرد واسع وفراغ قبة يكتنفه رواق الصلاة المسدود من جهة القبلة، وخير مثال على مثل هذا الطراز مسجد بندرآباد (4-1473) الفريد بمنبره الفسيفسائي الأخاذ. لقد تغلغت المفردات العمرانية التيمورية غرباً، فها هو ضريح زين المرزا في حسن

ال عمران التيموري، ووجدت بنايات عدة من إسطنبول إلى أكرامستوحاة منها (راجع الفصلين الخامس عشر والثامن عشر). ولاشك أن اسم القصر "الجنت الثمان" قد استلهم من صفّ الغرف الثمان التي تكتنف رواقاً مركزياً مقبباً. وقد أقيمت ظلة ضمن حديقة ملحقه بميدان ومسجد ومستشفى. أما العمائر التركمانية في أصفهان فتشي بالدراية نفسها باللون المتجلية في المسجد الأزرق في تبريز وبالتالي في عمران التيموري في آسيا الوسطى. وقبل إنشاء المسجد الأزرق بثلاث عشرة سنة (بالتحديد سنة 1453-1454)، أقام العراب القره قوينلو، جيهان شاه، مزار "دربي امام" هناك، وتميّز ببوابته المكسوة ببلاط الفسيفساء (الصورة 70) وألواح الأرابيسك المتسقة والمزهريات والنقوش النصية. وتصفّ المبنى أبيات من الشعر الفارسي المنقوش على البوابة والمدخل بروائع الصور الصوفية. كما عمد الحاكم الآق قوينلو، اوزون حسن الذي حكم أصفهان ما بين 1469 و 1477، إلى تزويق المدينة بالفسيفساء المتّرف، كما أمر بترميم الجزء الجنوبي، أو القبلة وإيوان

كيفا (نسبةً إلى حسن كيف في تركيا) (الصورة 71) من معالم القرن الخامس عشر في الوقت الذي كانت فيه المنطقة تحت سيطرة التركمان. ويمكن مشاهدة نماذج أصلية من شكلها الأسطواني في البنايات المبكرة من الأناضول، إلا أنَّ القبة البصلية وديكور لبنات الآجر والآجر الفسيفسائي، كلها تيمورية الأسلوب والتقنية. والمثال الآخر هو "جنيلي كوشك" (أو السرادق بلبنات الآجر) المنجز سنة 1472 برعاية السلطان محمد الثاني (العهد 81-1451) في قصر توبكابي سراي بإسطنبول (الصورة 270). ويشي المخطط المركزي المتناسق والعقد بشبكة الحنيات الركنية والزخرف البلاطيّ بميزات العمران التيموري بجلاء.

إن أهمية العمران التيموري لا تكمن في البنايات الضخمة لآسيا الوسطى وحسب بل في مصدر الإلهام الذي قدّمته في كل الأراضي الإسلامية الشرقية، من تركيا إلى الهند. لقد انتشر الطراز العمراني التيموري خلال المعرفة المباشرة بالبنايات ذاتها، وبخطط رسمها وبهجرة المهندسين والحرفيين الذين أنجزوها. إن تضافر الموهبة والمصادر في العواصم التيمورية أتاح خلق أسلوب ملكي عمراني؛ ولم تكتفِ السلالات المتلاحقة من الصفويين والعثمانيين والمغول باستلهام العمران التيموري وحسب، وإنما حاكت مثله العليا كيفما فهمته.

71. ضريح زين الميرزا في حسن كيف، 1473.



الفنون في إيران وآسيا الوسطى في حقبة التيموريين ومعاصريهم

كما في العمارة، استطاعت فنون الزخرفة التي ظهرت إلى الوجود خلال حكم السلالة التيمورية ومن عاصرها أن تضع قواعد الإبداع لأجيال في إيران والهند وتركيا. ولم يقتصر الأمر على تقليد النماذج وتكرار المؤلفات واستخدام التقانات نفسها وحسب بل حتى أعمال مريدي التيموريين تسابق على جمعها واقتنائها الهواة والدارسون على حد سواء. وقد اشتهر فن الكتاب من بين الفنون على وجه الخصوص، ولا سيما فن الكتاب الفارسي المصوّر. وصارت ورش النسخ أو بالفارسية "الكتاب خانه" مؤسسة لإنتاج الكتب، بل قبله للتصاميم منها خرج التفنن لينتشر بعدها إلى باقي المشاغل، وهي في الأصل امتداد لورش النسخ التي أسسها رشيد الدين في تبريز إبان القرن الرابع عشر؛ ففضلاً عن حسن خطوطها وروعة صورها وجمال تزويقها وتجليدها، اضطلعت المخطوطات بدور سياسي وإعلامي واسع.

72. بابان خارجيان من بوابة مزار أحمد يسوي، مدينة تركستان، 97-1396.



الحقبة المبكرة

إنّ جلّ ما صمّد من رعاية تيمورلنك للفنون من هذه الحقبة هي بعضُ التجهيزات وقطع الأثاث الباقية في مزار أحمد ياسوي بتركستان فضلاً عن بعض المقتنيات. أمّا المخطوطات المصوّرة فلم يكن حظّها بأفضل إذ لم ينبج أي منها من الضياع، غير أن حجم المقتنيات التركستانية وجودة نوعيتها تشهد على رعايته لأكثر من نوع فني، فهي هما زوجان من الأبواب الخشبية في مكانهما: في بوابة المزار الرئيسة (الشكل 72) والزوج الآخر عند مدخل الضريح. ولكل مصراع ثلاثة ألواح تقليدية، أحدها عمودية مقحمة بين اللوحين الآخرين الأصغر حجماً. ويلاحظ ألواح البوابة العليا منقوشة بالكتابة أمّا السفلى وهي أصغر حجماً فعليها ميدالية محفورة بزخارف هندسية. على أنّ بهاء الأبواب يكمن في النحت البارز على الألواح الوسطى، وعلى ألواح البوابة الرئيسة نلاحظ وزرات من شجيرات الأرابيسك والسّعيفات المحفورة على أرضية محفورة بالمنشار. وتزخر مناطق عروة العقد (السبندل) بالشجيرات وزهيرات عود الصليب وأوراق الأشجار، وتتناوب الألواح مع إطار المصراعين، ويلاحظ نمط من زخرفة الشرائط على هذا الإطار وقوامها نجوم مثنى مثلث حافاتها بالأرابيسك فائق الروعة والحسن وحددت به، وقد تطوّرت العديد من هذه الموتيفات من فن الحفر على الخشب منتصف القرن الرابع عشر في إيران وآسيا الوسطى كتلك الموجودة على ضريح حفيد المتصوّف الكبير سيف الدين بخارزي، ومسند المصحف القابل للطّي المؤرّخ إنجازه في العام 1359 (الصورة 28)، كما أنّ إقحام عناصر مختلفة في التركيب المتجانس مبتدع. ولكلا الطقمين من الأبواب مطرقة برونزية محفورة بالفضة والذهب ومنقوشة بأبيات من قصيدة سعدي "كولستان أو زهرة الحديقة" ومطلعتها:

ليكن هذا البابُ مشرعاً لكل مؤمن
ولكل صديق ومغلّقاً بوجه كل عدو



73. مرّجل برونزي من مزار أحمد يسوي، مدينة تركستان، 1395. الارتفاع 1.58 متراً والقطر 2.43 متراً. سان بتسبورغ، هرميتاج.

74. مصباح نفطي من مزار أحمد يسوي، مدينة تركستان، 1396. مصنوع من النحاس (الصفير) المحفور بالفضة والذهب. ارتفاعه 84.5 سم، وقطره 58 سم. سان بتسبورغ، هرميتاج.



وكلا الطقمين يحمل توقيع عز الدين بن تاج الدين الأصفهاني، أما تلك التي على البوابة الرئيسة فتحمل تاريخ 1396-1397.

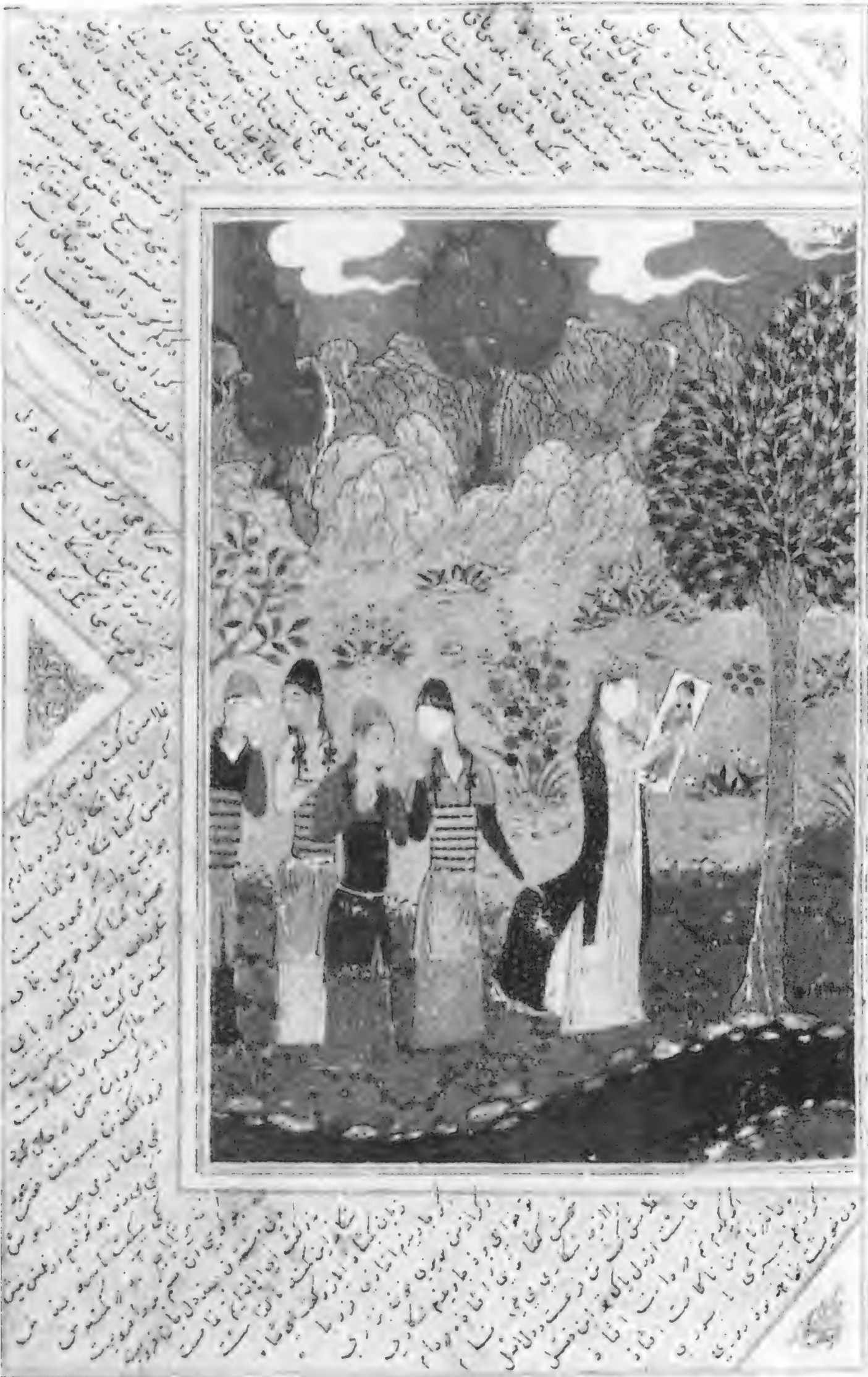
وهناك المزيد من المقتنيات التي ما زالت في المزار، وأروعها إناء برونزي ضخّم (الصورة 73) استعمل لنقل أكلة شيعية طقسية للاحتفال بنهاية عاشوراء، وشكل الإناء نصف دائريّ مسند بقاعدة مرتفعة ممشوقة، زُيّن النصف الأعلى الخارجي منه بمجموعتين زخرفيتين: أفقية مُشبّكة بكتابات منقّطة بعقد ومقابض متدلّية، وكتابة عليا بخط الثلث، وتنص على أن تيمور أمر بعمله ووقفه للضريح في العشرين من شوال عام 801 (الموافق الخامس والعشرين من يونيو عام 1399). أما الكتابة السفلى فتقرّ أنه من عمل الحرفيّ الماهر عبدالعزيز بن شرف الدين تبريزي، ومن النصف السفلي من الإناء تتدلّى الوزرات المثلثة الشكل الحافلة بشجيرات أرايسك. إجمالاً، حجم الإناء غير مسبوق، وشكله وزخرفته مستوحاة بلا شك من إناء برونزي آخر أصغر حجماً أمر بصنعه حاكم هرات للمسجد الجامع هناك سنة 1373-1374. وقد يشقّ على المرء تصوّر الجهد اللازم لجمع المواد المطلوبة الضرورية لاستعماله من وقود وغيرها وجلبها إلى هذه الأراضي النائية، بل إنه استلزم جلبه إلى لينغراد في العام 1935 بناء سكة حديد خاصة.

ومن مقتنيات ضريح أحمد ياسوي الموقوفة بكفالة تيمور ستة مصابيح نفطية نحاسية (الصورة 74) تتسم بكونها غير المسبوق (معدل أطوالها 90 سم) وعليها نقوش كتابية تحمل اسم تيمور وألقاباً أنيطت به، ومن حيث الشكل لها جميعاً شكل أعمدة الدرازين، ولثلاثة منها خزان وقود أسطواناني والثلاثة الأخر كروي، بينما تنوّعت أسطحها بين المقعرة والمحدّبة والمسطّحة لأغراض الزينة والزخرفة، وتتناوب مجاميع الزخرفة النصية على أرضية أرايسك مكثّف مع الأسطح غير المزخرفة لكنها

مع ذيول الحروف الأفقية، التي بدورها تتداخل ببعضها البعض في ذيول آخر يتميز بها الخط المحقق.

وعلى وفق ما أوردته الرحالة والمادحون المعاصرون، كانت جدران قصور تيمور وجناحه الملحق بالحديقة مزينة بصوره وعائلته وصور حاشيته وحملاته، ولكن لم يبق منها سوى رسوم المخطوطات. وفي غرب إيران صدرت المخطوطات الفخمة للبلاط الجلايري وغيرهم من الحكام (راجع الفصل الثالث) وهي التي أسست للأسلوب الغنائي الرفيع للرسم التيموري في حقبة السلطان إسكندر التيموري (-1384 1415)، ومنها أيضاً المخطوطات الثماني عشرة التي أوّعز حاكم شيراز المفوض بنسخها ما بين 1410 و 1413. ويبدو أن المخطوطات أضحت وسيلة تعليمية للعائلة التيمورية الحاكمة ولإطلاع أفرادها على الثقافة الإيرانية الإسلامية علاوة على أنها تشي بالاهتمام بالتنجيم الذي يعكس أيضاً ذوق العراب أو ذوق مستشاريه. كما أن ضمّ عديد الأعمال في مجلّد واحد استلزم كتابة النص الرئيس أو المتن في الحقل المركزي

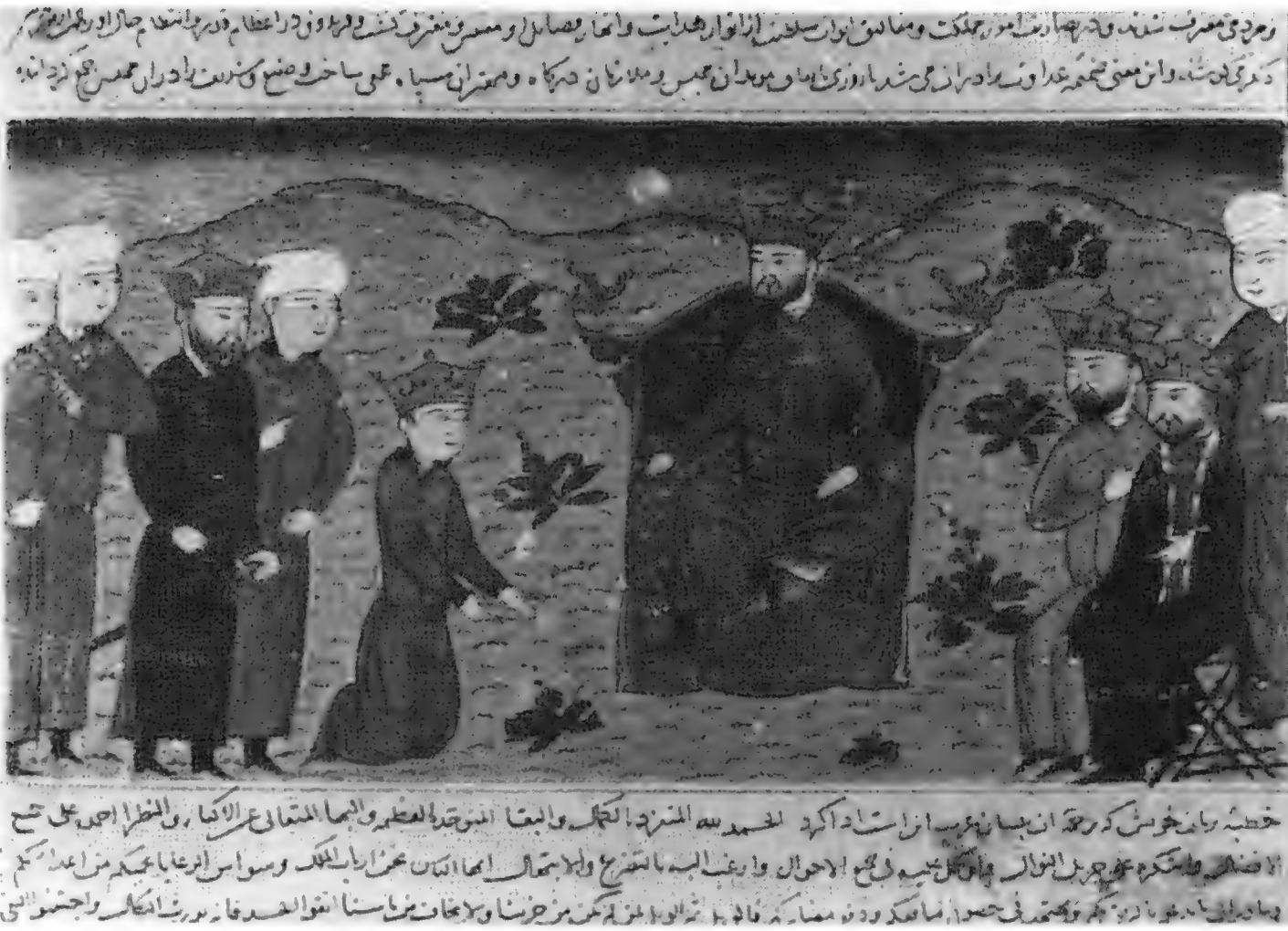
76. "شيرين تمعن النظر في صورة خسرو" من مخطوطة "مختارات"، نفّذت للسلطان إسكندر، شيراز، -1410 11. مقاساتها 18.1X12.5 سم، المكتبة البريطانية، المخطوطة ادد 27261، الصفحة 38، اليمنى.



75. صفحة سائبة من مخطوطة المصحف، من خراسان أو بلاد ماوراء النهر، الربع الأول من القرن الرابع عشر. مقاساتها: 1.77X1.1 متراً. لندن، من المقتنيات الشخصية لفاطمة فارمان فرمايان.

محفورة بالسُعيفات والعقد والوزرات.

أما المخطوطات الضخمة فقد نفّذت في بداية القرن الخامس عشر وبمميزات تشبه تلك التي رعاها تيمور، على الرغم من عدم إمكانية نسبتها إليه مباشرة، وأغلب الظن أن المخطوطة القرآنية التي بقي منها بعض الصفحات (مقاساتها 177X101 سم) وسباعية الأسطر (الصورة 75) أضيفت إليها ملاحظات فيما بعد في حاشية تُفيد بأن بيسنكور، حفيد تيمور، هو من نسخها وكان خطاطاً وهاوي جمع الكتب، وربما كانت أصلاً في المسجد الجامع الذي بناه تيمور في سمرقند لتلائم مسند حجري ضخّم (مقاساته 230X200 سم) وضع في محرم الجامع وهو حالياً في الصحن، وقد أمر بصنعه الوك بيبك أحد أحفاد تيمور لحمل ذلك المخطوط القرآني الضخم. وكانت أوراق (folios) مخطوطة المصحف هذه ضخمة الحجم بحيث خُطّ النص بـ "جلال المحقق" على ورق منفصل، ثم لصقت ببعض في مرحلة لاحقة من عمل المخطوط. إن جلال الشكل الخنجري الفخم للحروف العمودية جاء في تناسب بهي



77. "فريد الدين على العرش" من نسخة حافظ ابرو من "جامع التواريخ"، هرات، 1425. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي، المخطوطة هاء، 1653، الصفحة 21، اليسرى.

الجلاليرية مازالت تجري قُدماً على الرغم من الانقلابات السياسية، كما تجلت في الرسومات الخمسة الملحقة برائحة نظامي الملحمية "خمسة" أو "القصائد الخمس" التي نُفذت في تبريز ربّما في المدة بين 1405 و1410. وعادَ بيسنكور إلى هرات غائماً المخطوطات والرسامين والخطّاطين فأنشأ مشغلاً أصبحَ قبلةً لصناعة الكتاب في العالم

78. "العلب والطلل" من "كليلة ودمنة" هرات، 1429 المقاسات 28.4X10.7 سم. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي، المخطوطة راء، 1022، الصفحة 28 اليسرى.



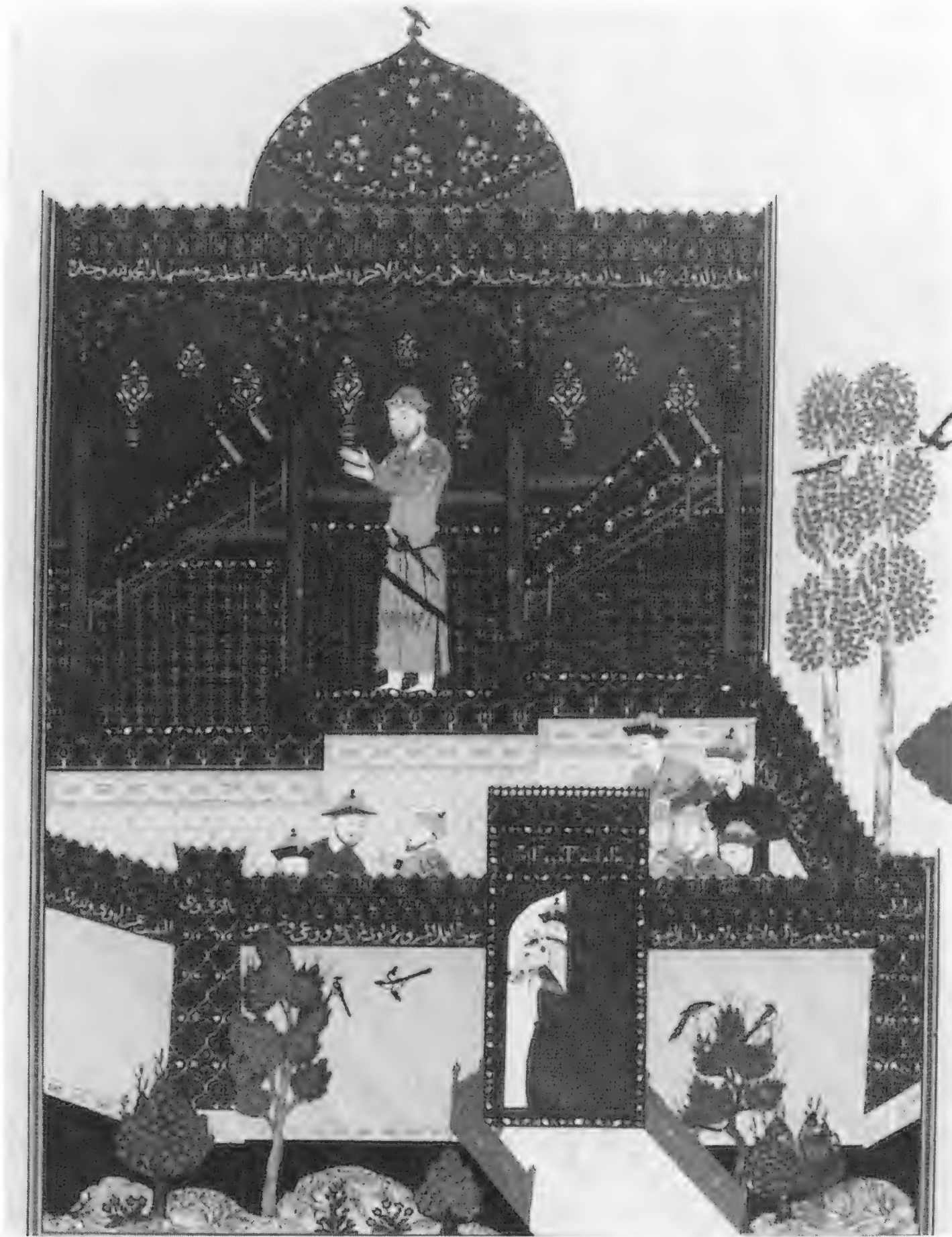
لكل صفحة بينما كُتِبَ النص الآخر مائلاً في الحواشي (الصورة 76)؛ ولدعم انسيابية القراءة من أعلى الصفحة إلى أسفلها ولجعل أطوال الحروف منتظمة، أضيفت فُسحة مزوّقة على شكل مثلث في وسط الحواشي العمودية. أمّا في الصفحات الأخرى، ولا سيما الأقسام الخاصّة بالتنجيم، تظهر هذه الفسحة أيضاً لكن الرسم جعل محلّ نص الحاشية. إن توظيف الإمكانيات الزخرفية للحواشي الذي يعودُ إلى تزويق المخطوطات الجلاليرية (الصورة 40) غدا سمة العصر. ويظهرُ جلياً المزج بين الآدميين المشوقين والأفق العلوي للصورة، وهو معروف لدى الجنيد وغيره من رسّامي الحقبة الجلاليرية في أواخر القرن الرابع عشر، مع اختلاف واضح في الوجوه الأدمية التي أصبحت بيضوية ومغطاة من جهة واحدة، وأكبر حجماً بالنسبة إلى البيئة المحيطة بها، ما يؤدي إلى إقحام الناظر مباشرةً في مجريات الأحداث. أمّا المنظر الطبيعي فقد امتد داخل حدود عمود النص وكذلك التصوير الذي غالباً ما غمره. وقد نالت هذه التصاميم إعجاب الأجيال اللاحقة وتقديرهم مما حدا بها إلى تقليدها مراراً وتكراراً. وهناك المزيد من المخطوطات تزخرُ بالمميزات الأسلوبية والفنية نفسها التي كان لها جمهورٌ عريض من الزبائن، ومنها "المختارات" التي نُسخَت في يَزِد في العام 1407. إن أولى المخطوطات المصوّرة التي سلمت من التلف والضياع التي أنتجت في شمال-شرق إيران ودول ماوراء النهر نُسخَت لابن تيمور، شاه روخ (العهد 47-1405)، وعدد منها كان تاريخياً، وتناولت مسألة انشغال الحاكم بمكائنه في التاريخ وأحقية سلالته في الحكم، وأقدمها هي "كليات التاريخ" المؤرخة في 1416-1415، وضمت ترجمةً للعلمي لكتاب الطبري "قصص الأنبياء"، وكتاب رشيد الدين عن تاريخ العالم "جامع التواريخ" وكتاب شرف الدين "ظفر ناما أو كتاب النصر" وهو سيرة حياة تيمور فضلاً عن الملحقات والمكملات التي دوّنها حافظ ابرو، مؤرخ بلاط شاه روخ. وتحفل الصور العشرون بسير حياة الأنبياء، أمّا صورهم المربعة الكبيرة الحجم فتزخر بالكثير من الميزات كغطاء الرأس وغيرها من المتعلّقات المعروفة مبكراً في المخطوطات المصوّرة في جنوب-غرب إيران. أمّا ما عُرِف بأسلوب شاه روخ التاريخي فهو واضح في رسوم المخطوطات التي رعاها، ويمكن تفقيهِ في مجلّد ياسنوبول حمل تاريخ 1425 وضمّ أيضاً السند الخطّي لحافظ ابرو الظاهر المذيل على الأجزاء التي نسخها من مخطوطة رشيد الدين من "جامع التواريخ". ويبدو أنه كانت لشاه روخ نسخته الناقصة من المخطوطة الإخانية لذا أوعزَ إلى مؤرّخه إكمال نسخها له فاقترح حافظ ابرو استخدام النص الذي جهّزه لبيسنكور وإدخاله في المخطوطة، ومما لاشكّ فيه أنه استوحى الكثير من ميزاتها الأسلوبية والفنية كالحجم الكبير من الخط والأسطر الخمسة والثلاثين النثرية في كل صفحة لمطابقتها مع الأصل، ناهيك عن استخدام الكتابة السردية الأفقية في الهوامش التي عفا عليها الزمن حينئذ من قبل رسّامي المخطوطات الذين قلّدوا المخطوطة الأم (الصورة 77)، وعلى الرغم من الالتزام المقصود بالتراثي من أساليب المخطوطات، إلا أنّ الفنّانين عمدوا إلى إضافة ما يمكن من التجديد من فن المخطوطات المعاصر لهم كالألوان الفاتحة والغامقة والأفق العلوي والزي التيموري.

من الواضح أنّ الأسلوب التاريخي التيموري لم يدم طويلاً وحلّ محله الأسلوب الكلاسيكي في الرسم الفارسي كما شكّله الفنّانون المشتغلون لدى بلاط الأمير بيسنكور (1397-1433) الذي كان وريثاً لعرش أبيه شاه روخ. وفي عام 1420 كان بيسنكور حاكماً على مناطق جنوب-غرب إيران وبغداد عندما أرسله والده شاه روخ إلى تبريز لتحريرها من تركمان الآق وينلو حيث كانت تقاليد تصوير المخطوطات

لأحداث في النص المقابل ولها صدى واسع في حياة الأمير الصغير المتعطش للملك أبيه حتى إن الواجهة التي من المفترض أن تظهر الحاكم على عرشه استبدلت لتلائم مزاج الأمير فهي تظهر عوضاً عن ذلك رجلاً بشارب خفيف يرتدي ملابس خضراء، أغلب الظن أنه الأمير نفسه، بصحبة الموسيقيين والخدم وهو يتسلى باستعراض تقوم به مجموعة من الخيَّالين بمصارعة الذئب والثعالب وغيرها من الحيوانات. وتبدو الشخصيات الساكنة التي يظهر جلها في حدود الصورة أكبر حجماً نسبياً من غيرها من مخطوطات بي سنكور، أما أرضية الصورة فتبدو مخضرة وتنتشر الصخور عليها في تناسق لوني رائع يبرز اللون البنفسجي البهي. تبدو الخلفية العمرانية متقنة وتعكس ما هو دارج من عمران العصر ودور بيسنكور الشخصي في تصميم النقوش الفخمة (راجع الفصل الرابع)، ففي المشهد "الحداد على رستم" (الصورة 79) يلاحظ غلبة النص المتوازن وروعة التقنية والوضوح الفائق في الصورة على التأثير العاطفي للمناسبة، ومن الصعب رؤية مثل هذا الإنجاز إلا في أعمال القرن الماضي (الصورة 35).

وعلى الرغم من مكانة مشاغل هرات واستقطابها أشهر الفنانين وأمهـر الحرفيين، حافظت شيراز على مكانتها بوصفها مركزاً لإنتاج المخطوطات برعاية السلطان إبراهيم

79. "العزاء لوفاة رستم" من نسخة بيسنكور من "الشهنامه"، هرات، 1430. طهران، مكتبة قصر كُستان، المخطوطة 61.



الإيراني. وفي وثيقة نادرة موجودة في إسطنبول وهي تقرير كتبه الخطاط الشهير جعفر بن علي تبريزي إلى بيسنكور على الأرجح، ترد تفاصيل العمل على اثنين وعشرين مشروعاً ومنها مخطوطات وتصاميم ومقتنيات وخيم وبنيات. كما أنها تذكر اثنين وعشرين فناً ورساماً ومصحفين وحكاماً وصانعي الصناديق الخشبية الذين عملوا منفردين وجماعات. وبذا ارتبط اسم بيسنكور بأكثر من عشرين مخطوطاً وعدد من الرسوم. ومن بين المخطوطات العشر المصورة سبع منها بتاريخ 1426 و 1431 ومهداة إلى الأمير وتذكر أنه كان ضالماً في تخطيطهم وتحضيرهم. ومقارنةً بذوق أبيه في الأعمال التاريخية، أوعز بيسنكور بنسخ روائع الأدب الفارسي، بحيث عكس كل مجلد منها جانباً ريادياً من ذوقه الرفيع في اقتناء الكتب. فالورق الثقيل عالي الجودة كان بمتناول كبار الخطاطين، ناهيك عن نوعية الرسم والتزييق لدعم النص الذي احتضنته أياد أمينة، والتجليد الأنيق بالجلد الطبيعي والأوراق المذهبة والمصممة بدقة وحرفية متناهية، وخطط لكل من هذه السمات بإتقان منقطع النظير من أجل الرقي بالعمل وجعله في مصاف الفنون.

وبأمر من بيسنكور أنجزت الرسوم التوضيحية لـ "كليلة ودمنة" وعددها خمسة وعشرون وذلك في أكتوبر عام 1429 لتمثل أوج ما وصل إليه الأسلوب الكلاسيكي لرسم المخطوطة الفارسية وقد أرفقت الرسوم بالنص في المشهد "الثعلب والطفل" (الصورة 78) تمتد العناصر الطبيعية داخل الحاشية إلى ما بعد الحد الفاصل، بينما تعلو الشجرة العمود النصي والحد الفاصل العلويين لتظهر الشجرة ثانية في الحاشية العليا. إن هذا الترتيب المحنك يخلق مساحة ثلاثية الأبعاد، كما يلاحظ التوازن الدقيق بين الأشكال الأدمية والمنظر الطبيعي، فعناصر العراء المفصلة لا تطغى على الموضوع، ومما يساعد على إغراء العين على التجوال خلال النص هي الألوان المتناسقة المتنوعة مع الاستخدام المعقول للبنفسجي والمرجاني ومدى من الأزرق ودرجاته.

وتزخر "الشهنامه" التي أعدت للأمير بعد ذلك ببضعة أشهر بالكثير من هذه الميزات من الأسلوب الذي بات يُعرف بـ "البيسنكوري" على الرغم من كل عناصر الاختلاف الكثيرة، فالشهنامه أكبر حجماً (38 X 26 سم) وكذلك رسومها الواحد والعشرون، فضلاً عن الواجهة المزدوجة، إذ شغل بعضها الصفحة بأكملها. إن اهتمام بيسنكور باللمحة معروف، فقد أمر قبل بضع سنوات بإعادة تنقيح نص فردوسي وأوعز بكتابة مقدمة جديدة له بيد أن النسخة الأولى منها لم تنج من الضياع. كما سخر لنسخها جعفر، وهو أعظم خطاطي زمانه، وزين النص بمجاميع سحاب وأرضية ذهبية. ويستهل الكتاب بحلية وردية كبيرة تحمل الإهداء الذي جعل بالأخضر والذهبي، وكما يأتي: لقد أضفت رونقاً وبهاء إلى هذه القصائد ونوادرها وربت جواهر ولائى هذه العواطف لمكتبة السلطان العظيم، مالك رقاب الشعب، المدافع عن أقاليم الإسلام الضعيفة، عظيم سلاطين الزمان، حامي السلطنة ومالك كل شيء، زائلاً وروحياً، بيسنكور بهادر خان، أمد الله بسلطانه.

والحق أنه كان الأجدر بهذه الألقاب أن تطلق على والد بيسنكور لا على ابنه الأمير الصغير الذي لولاه ما وصل إلى سدة الحكم، حيث ظهرت شهيته للولاية على الصفحة المزدوجة من التزييق بعد المقدمة وضمنها أسماء وألقاب ملوك فارس برمتهم. ويبدو أن بيسنكور اختار الصور بنفسه، ومن بينها: "بهرام كور برعاية منذر" و "ملك اليمن" و "لهراسب يتلقى خبر تواري كي خسرو عن الأنظار" وهي تمثيل نادر وفريد



80. "تيمور يكرّم جمهوراً في بلخ بمناسبة اعتلائه العرش في عام 1370" مأخوذة من نسخة "الظفرنامة" المشتتة، شيراز، 1436. كل صفحة أبعادها 35X24.5 سم. واشنطن، دي سي، قاعة ساكسر.

الضياع وهي 355 صفحة مع سبعة وثلاثين رسماً ومنها اثنتان وعشرون مزدوجة ملأى بالرسم بأكملها. وقد تمّ اختصار مادة المخطوط لتضمّ الشخصيات الأساسية فقط، أمّا المنظر الطبيعي فاقصر على تخطيط سلسلة تلال. وتحتلّ صور الآدميين ممشوقين الخصر عريضي الكتفين المساحة المتاحة بصعوبة، الرجال منها تعتمرون عمامة أنيقة، أما النساء فبدن غطاء الرأس وكأنه عرف الديك، ويظهر تيمور طوال أحداث المخطوط يخوض المعارك، أو يقود حملة، أو تحت مظلة واقية من حر الشمس، أو في احتفال. ويبدو أنّ لوحة ألوان الرسّام كانت متنوعة لكنها مخفّفة، والأصباغ أقل جودة من تلك المستخدمة في هرات، فالأخضر الحامضي (أو الأخضر المصفر) تسبّب في تآكل الورقة بل إنه أُلّف الكثير من الرسومات (الصورة 80)، وظهر الأسلوب الذي ميّز مخطوطات عهد إبراهيم في "الشهنامه" المؤرّخة 1444، وقد صمّمت الواجهة المزدوجة على وفق النسخة الأولى منها (الصورة 80) مع استعارة الكثير من تفاصيل السرد والمناظر الطبيعية والصفات الأدبية، وشهد انتصاف القرن انحطاط جودة الأسلوب ليحل محلها الأسلوب التركماني التجاري (كما سيرد أدناه).

وعلى الرغم من الأسلوب المميّز الذي انفردت به شيراز، فقد ظلت هرات مركزاً لإنتاج المخطوطات المترّفة الثمين، وإحدى أهم المخطوطات وأكثرها ندرة هي نسخة من "المعراج" قصة معراج النبي مُحمّد من القدس إلى الجنة والنار على ظهر البُرّاق، وهو

وهو الابن الثاني لشاروخ الذي حكم بين 1414 حتى وفاته عام 1435 وكان خطّاطاً وعلى علاقة طيبة مع أخيه الأصغر في هرات، وكان يُغدق عليه الهدايا من روائع المخطوطات المصوّرة، فالمخطوطة "مختارات" التي نسخها محمود الحسيني في شيراز برعاية السلطان إسكندر قبل ست سنوات، ربّما وهبها السلطان إبراهيم إلى أخيه الأصغر في هرات حيثُ تذكرُ صفحة الإهداء أنّ المجلّد هدية إلى مكتبة بيسنكور، وتميّزت المخطوطة بتشكيلها الشيرازي المعهود حيثُ النصّ الثاني نُسخ في الحاشية فضلاً عن الفسح المثلثة وتسعة وعشرين من الرسوم البسيطة الممتدة بأفاقها العليا وأرضيتها خضراء، بينما يؤدي العراء الخالي دور الستارة المسرحية الخلفية لبضعة آدميين طوال القامة رفيعي القد. وبينما بدت الرسوم في "مختارات" متأخرة مُقلّدة، اضطلعت المخطوطات المنتجة في عهد السلطان إبراهيم بأسلوب جديد ومميّز.

وهذا الأسلوب المتقدّم في تصوير المخطوطات الذي ارتبط بعهد السلطان إبراهيم بدا جلياً في مخطوطتين أهديا إليه، وهما "الشهنامه" المؤرّخة عام 1435 وفيها سبعة وأربعون رسماً من بينها أربعة مزدوجة وخمسة تخطيطية ملوّنة؛ أمّا النسخة الأولى من "الظفرنامة"، وهي سيرة حياة تيمور التي كتبها شرف الدين علي يزدي، فقد اكتملت في العام 1436 بعد وفاة إبراهيم، وقد تمّت إعادة ترميم ما نجا منها من

صِفَةُ الرِّجَالِ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَى

يَتِيمَ الرِّبَا كَشِيرٍ قِيَامَتُهُ بَوَازِلُ رَيْنِهِ زَقُومٌ أَقْدُوبٌ بُولُهُ عَذَابٌ أَلِيمٌ وَهُوَ أَلَمُكَ صَوْرَتُهُ يَذُرُ

حَمْلُهُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ
يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ
يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ



حَمْلُهُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ
يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ
يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ يَذُرُ

حصان برأس بشر. وقد نسخ هذه المخطوطة الضخمة (أبعادها 34.3 25.4 X سم) بالعربية والإيغورية (لغة شرقي تركيا) هاري-مالك بخشي، وعلى الرغم من افتقادها لمعلومات الناسخ وتاريخ النسخ، جعل النسخ ذو اللغتين في مجلد واحد مع مخطوطة أخرى موقعة بقلم الناسخ نفسه ومؤرخة العام 1436، وبذا يمكن نسبتها إلى هرات وإلى الحقبة نفسها. وتحتوي المخطوطة على واحد وستين رسماً يصور عالماً هادئاً من الرسوم المعاصرة. فالمشهد "مُحمّد وجبريل في حداق الجنة" (الورقة 45ب) جاء ضمن تشكيل ثلاثي الأجزاء وخلفية تذكر بصور "الحداد على رستم" (الصورة 79) و "حوريات في الجنة" (الورقة 48أ و ب) التي تزخر بتقاليد رسم المناظر الطبيعية جلها. وأكثر ما يثير الدهشة هي مشاهد تمثيلية للنبي مُحمّد وهو يزور جهنم، حيث تنفرد الصور بخلفياتها السوداء، وتظهر تمثيلاً للرسول والبراق وجبريل أمام سحب من الذهب على اليمين، غير أن الفنان يبدو أنه أطلق عنان خياله فصوّر المذنبين على اليسار وهم يدقون شتى أنواع العذاب جزاء أفعالهم. فالقرآن (سورة النساء الآية 10، الكهف الآية 29) يبين أن الذين يأكلون أموال الأيتام بالباطل ستلتهمهم النار وإذا ما استغاثوا يُغاثون بماء النحاس المذاب، كما أن الصور تظهر المذنبين وهم يسقون من معدن مذاب يسكبه الجان الأحمر (الصورة 81) في حلوقهم بينما يراقب جني آخر العملية للتأكد من سيرها كما يجب. وفي صور أخرى تصوّر الزانيات والبخلاء وغيرهم من الآثمين بالطريقة نفسها. وعلى ما يبدو فإن الفنان كي يتوصل إلى مثل هذا التمثيل لابد أن تكون لديه نماذج من غير الرسم الفارسي، بل من آسيا الصغرى ومن حياة الشعوب الشامانية (shamanistic) البدوية.

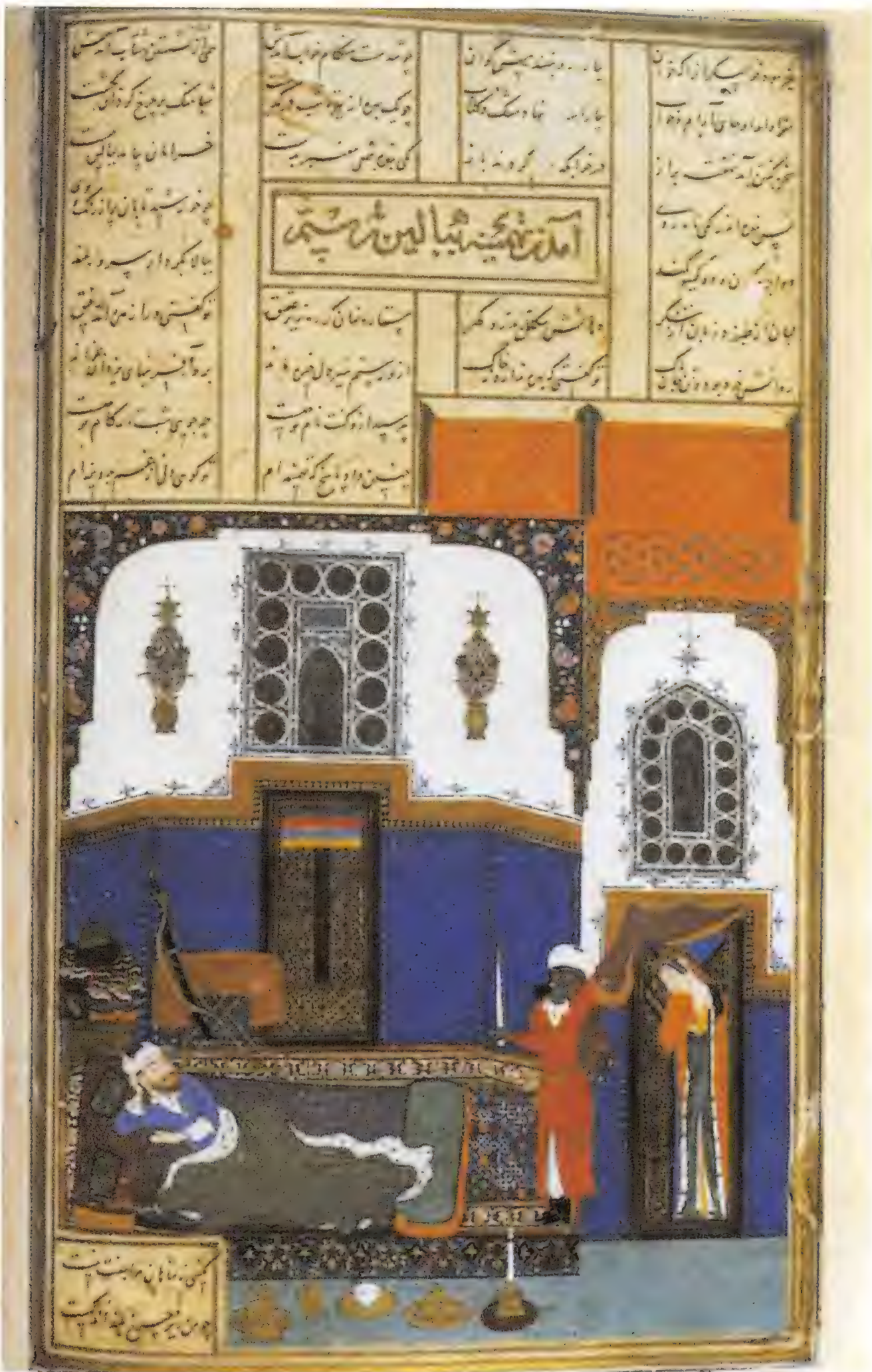
ويمكن تعرف طبيعة هذا العالم وفهمه من خلال مجموعة من الصفحات تمثل البدو وال دراويش والشامان والوحوش المعروفة بـ "القلم الأسود" (بالفارسية صياح قلم). وغالباً ما ترسم بألوان كئيبة، ولا سيما الأزرق والبنّي، وتبدو صور الآدميين جلفّة وغير مصقولة ومن دون أي معالم للخلفية واضحة، وإيماءاتهم درامية بوجوه معبّرة، وثيابهم ثقيلة وثخينة، أمّا مضامين كل صورة فمفتوحة على كل الاحتمالات. إن التطابق بين الصور يعني أنها أنتجت من ورشة واحدة، إن لم تكن بيد واحدة، أمّا المكان فمازال موضع جدل مستفيض. وعلى الأرجح نسبتها إلى آسيا الوسطى أوائل القرن الخامس عشر، على أن آخرين ينسبونها إلى الرعاية التركمانية في غربي إيران أو آخر القرن الخامس عشر.

وهناك نسخة من "الشهنامه" نفّذت لأحد أبناء شاه رخ، وهو محمد جوكي، وتشبه بالأسلوب المدني السائد في هرات. وفيها ثلاثة وثلاثون رسماً متطابقاً في سلسلة واحدة، وهي تُشبه تلك التي نفّذت لأخيه بيسنكور، لكن الفرق شاسع بين المجموعتين كما بين الأخوين، وذلك الفرق يظهر جلياً في الذوق الرومانسي الخيالي خفيف الظل عند الرسومات التي نفّذت لمحمد جيکور وتلك التي تشي بأطماع بيسنكور في الحكم. ففي الصورة "تاهمينا تدخل مخدع رستم" (الصورة 83) يُلحظ التوازن بين عناصر الصورة ناهيك عن الألوان المشابهة للمينا الخاصة بمدرسة بيسنكور، أمّا في صور أخرى، ولا سيما مشاهد المعارك، فيُلحظ اضمحلال صور الآدميين الصغيرة في المنظر الكلي للمشاهد، وفي البعض الآخر تبدو القلاع جاثمة بينما تنهار قواعدهما، وتُكمل الصخور إسفنجية المنظر الانطباع الكلي بأنه ضرب من عالم الخيال فاق الوصف. لقد كان هذا المخطوط من مقتنيات البلاط المغولي الثمينة حيث حُفظ مع أختام الأباطرة من باهور إلى أورانج زاب جنباً إلى جنباً مع توقيع شاه جيهان ولوحيتين



82. "الشياطين في الأغلال"، بلاد ماوراء النهر، إبان القرن الخامس عشر، رسم على الورق بالذهب وبالأصباغ المائية الكاملة. مقاسات: 25.4X33.7 سم. متحف كليفلاند للفنون.

83. "تاهمينا تدخل على رستم في مخدعه" من "الشهنامه" لمحمد جودي، هرات، 1450 على الأرجح. لندن، مجتمع أسياك رويال، المخطوطة مورلي 239، الورقة 56 اليمنى.



الجمالي (chronogram) توفي بهزاد في العام 7-1536 على الأرجح. ويمكن تلمس أسلوب بهزاد في رسومات مخطوطة "البستان" لسعيد، التي نُسخَت لمكتبة بيقاره في عام 1488، ومن بين الرسومات الخمسة، احتوت الواجهة المزدوجة على توقيع مطموس، بينما اثنان منها موقّعة في الزخرفة العمرانية للصورة، والاثنان الباقيتان موقّعتان بطريقة خافية بين أسهم الحواشي بحيث لا يمكن لأحد تزوير التوقيع من بعده، وبذا يكون التوقيع موثقاً. ويمكن تلمس الأسلوب نفسه في الرسومات كلّها وجودة نوعيتها: فالألوان ملطّفة على نحو غاية في الدقة، مع هيمنة الأزرق والأخضر ودرجاتهما المخففة بالألوان الدافئة ولاسيما البرتقالي الخفيف، وتبدو صور الآدميين مفعمة بالحياة وظريفة في الغالب ومنشغلة في فعاليات الحياة اليومية كالأكمل والشرب والبناء، وتمثّل الأفعال بواقعية عالية ولاسيما في الصور المبكّرة؛ ففي الصورة 84، على سبيل المثال، يبدو مراقب العمال ملازماً لعصاه طوال ساعات العمل في إنشاء المسجد الجامع. ولم تعد هذه الشخصيات غطية إنما نماذج قائمة بذاتها.

إن لوحة بهزاد "غواية يوسف" من نسخة القاهرة من مخطوطة "البستان" (الصورة 85) هي على الأرجح أروع عمل له، وقد نُسخَ المتن على ورق أبيض خلا من التلوين أو التآطير، ورُسمت سلسلة غيوم في الأعلى والوسط والأسفل؛ أما النص المعتمد وهو لسعيد فيقول: إن يوسف راودته زليخة عن نفسه، وهي زوجة بوتيفار، ولكن من دون الحاجة لذلك الترتيب العمراني الذي أحاط بهزاد به النص، بل إن غواية يوسف موصوفة أياً وصف في القصيدة الصوفية "يوسف وزليخة" لشاعر البلاط التيموري جامي قبل خمس سنوات، ويبدو من الصورة أربعة أبيات وقد سُطرت حول الإيوان في مركز المنمنمة. ويذكر جامي أن زليخة هيأت قصراً بسبع غرف ازدانت بصور مثيرة لها مع يوسف، وقادت يوسف البريء من غرفة إلى أخرى وعلقت الأبواب خلفه حتى وصلت به إلى أبعد غرفة، وهناك رمت نفسها في أحضانه، لكنه هرب من قبضتها من الأبواب السبعة التي كانت قد غلقتها، وشرعت الأبواب تفتح له على نحو إعجازي. لقد اختار بهزاد أكثر اللحظات درامية وإثارة من القصة ومنها لحظة قدت زليخة قميص يوسف من الدبر، وهنا اشتغل التمثيل على عدة مستويات تلقائياً، فالصورة تمثّل حرفياً القصر الفخم والأجواء المثيرة والأبواب الموصدة تماماً، فتنقل الصورة على نحو مقنع إحساس يوسف بالوحشة وقلة الحيلة. وعلى الرغم من الاعتماد على السورة الثانية عشر من القرآن في سرد القصة تُسرد الأحداث هنا، كما في المخطوطات الفارسية جلّها، بأدوات معاصرة. فالقصر الفارغ إلا من زليخة ويوسف بُني من لبنات الحجر المشوي وزين على نحو باذخ بالبلاط والفسيفساء والستائر الخشبية والزرايب تماماً على طريقة العمران التيموري، كما أن نص جامي استعارة لبحث الروح عن الحب الإلهي وجماله، وبذا تكون الصورة المنشودة عند بهزاد نقطة انطلاق التجربة الصوفية. فالقصر الفخم رمز لعالم الدنيا الفانية، والغرف السبع هي السموات السبع وجمال يوسف هو مجاز لجمال الله، وعندما وجد يوسف نفسه في خلوة مع زليخة الجميلة والشغوف، كان من الممكن أن يستسلم ما دام وحيداً، لكنه أدرك أن العليم البصير موجود. أما الأبواب المغلقة تماماً كما عرضتها اللوحة فهي تأسر العين لتقودها بين جنبات النص ككل، حيث الأبواب مغلقة إلا بأمر من الله. إن هذه الصورة تسمو فوق حاجات النص لاستحاث المواضيع الصوفية التي يزخر بها الأدب المعاصر والمجتمع على حدّ سواء. ومن الواضح تماماً أن بهزاد كان فخوراً ببراعة إنجازهِ إذ ترك توقيعهُ على اللوح العمراني فوق الشرفة في الغرفة أعلى اليسار وأرخه العام 1488 كما هو

آخرين. ويُلاحظ أيضاً براعة الرسم التيموري في النصف الأول من القرن الخامس عشر، على الرغم من افتقاره لروعة الأعمال المبكّرة لبلاط بيسنكور، أو تلك المرتبطة بالرسم بهزاد في الحقبة المتأخرة.

الحقبة المتأخرة

يبقى تاريخ إنتاج المخطوط في هرات في وقت الصراع السياسي بين وفاة شاه روح في عام 1447 واعتلاء حسين بيقاره العرش في عام 1470 غامضاً، لذا فالقليل من المخطوطات فقط يمكن نسبتها يقيناً إلى هذه الحقبة، أضف إلى ذلك إمكانية انتقال الكتب والرسامين إلى بلاط التركمان في هرات من خلال عهد القاره قوينلو جيهان شاه في العام 1458. وفي عهد حسين بيقاره (العهد 1470-1506) الراعي السخي، أضحت هرات مرة أخرى قلعة لإنتاج المخطوطات والأدب في العالم الإيراني. وقد انتَهز الأمير التيموري الشاب حسين بيقاره (وهو حفيد حفيد تيمور من ابنه عمر الشيخ) فرصة احتدام الصراع بين الحكام التركمان في الغرب والأمراء التيموريين في الشرق، فترك ملجأه في خوارزم لِيُسيطر سلطته على هرات من دون مقاومة تُذكر وذلك في ربيع العام 1469، وعندما استعاد الآق وينلو المدينة لبعض الوقت السنة التالية، تمكّن حسين بيقاره من طردهم منها مرة أخرى لِيقيم بلاطه المترّف الذي ازدهر لستة وثلاثين عاماً بعدها، وأضحى قبلة جهابذة الفن والأدب في عصره، ومنهم نورالدين عبدالرحمن جامي، ورجل السياسة والشاعر مير عليشير نوائي؛ وما يُذكر أن أقدم مخطوط مُصوّر أو عَزَ بيقاره بنسخه هو ملحمة "الظفرناما" وأوكلت إلى عليشير في السنة 8-1467، ويُشير تاريخ إكمال النسخ المبكر أن الأمير كان يتطلع إلى الارتباط بسلفه تيمور، موضوع الملحمة، حتى قبل حملته على هرات، كما تجلّى ذلك الربط أيضاً في المخطوطة حيث ترك فراغ يتسع لرسوم ستة مزدوجة، وهو أمر غير مألوف، يُشير إلى الربط المتعمد بملحمة "الظفرناما" التي نُفذت للسلطان إبراهيم في العام 1436 (الصورة 80). لقد كانت تلك المخطوطة في هرات واحتوت على عدد كبير من الصفحات المزدوجة النادرة، وتُظهر صور تيمور أو عمر الشيخ، وتُصوّر أيضاً اعتلاء تيمور العرش وأربع معارك مصيرية وبناء الجامع في سمرقند (الصورة 84)، وتعتمد الموضوعات المصوّرة على تعليمات الراعي أو العراب، وهنا يهدف الحاكم بيقاره إلى التأكيد على نسبه المنحدر مباشرة من تيمور مؤسس السلالة الحاكمة وحامي الديار وبطل الإسلام، وليس من شك أن المخطوطة نُفذت سلفاً قبيل حملاته في خراسان وتأسيس عاصمته في هرات، حتى غدت المخطوطة فيما بعد رمزاً للشرعية التيمورية وانتقلت فيما بعد إلى البلاط المغولي في الهند، وأصبحت من ممتلكات الأباطرة أكبر وجاهانكير وشاه جيهان (راجع الفصل 19).

وعلى الرغم من افتقارها إلى توقيع الرسّام، فقد نُسبت رسومات هذه المخطوطة على الأرجح إلى رسّام المخطوطات الفارسي الشهير بهزاد وذلك بمقارنتها مع أعماله الأخرى؛ وُلد بهزاد في العقد 1450، وقدم إلى هرات ثلاثين سنة بعدها حيث اشتغل عند عليشير نوائي وكان هذا الأخير نديم حسين بيقاره ومن ثم نديم السلطان نفسه، وبعد وفاة الملك اشتغل بهزاد على ما يبدو عند الحاكم الشيباني لهرات، لكنه انتقل بعد ذلك إلى تبريز حيث عمل هناك قيماً على المكتبة الملكية للسلطين الصفويين، وعيّن مسؤولاً عن المكتبيين والخطّاطين والرسّامين وخبراء التذهيب ومزوّقي الحواشي والمشتغلين في الذهب من الطّرق والخلط والإذابة. وعلى وفق ماجاء في التاريخ



84. "بناء جامع سمرقند" بريشة بهزاد، أضيفت إلى نسخة حسين بيقارة من "الظفر ناما"، هرات، 1480. جامعة جون هوبكنز، مجموعة جون وورك كاريت، الصفحات 359-360 اليمنى.

اهتمام بهزاد بالنشاطات اليومية إذ يُلاحظ آدميون بمختلف مشاربهم والتناغم البهيج بين عناصر الصورة فضلاً عن الفطنة والفكاهة التي تغلّف الصناعيين والمهنيين، وبراعة استخدام الألوان وتدرجاتها واللمسات الدقيقة التي تُميّز رسومات نسخة القاهرة من "البستان". ولكن على الرغم من اتفاق الباحثين على نسبة رسومات "الظفر ناما" إلى بهزاد، لكنهم اختلفوا على مكان إضافة الرسومات بالنسبة إلى "البستان" في "الظفر ناما"، حيث قرّر بعضهم وضعها قبلها والبعض الآخر بعدها.

لقد ازدهرت فنون المخطوطة، كصناعة الورق والخط والتصوير والتجليد في عهد حسين بيقاره، وأفضل شاهد على ذلك هو تجليد كتاب جلال الدين الرومي "مثنوي" الذي نُقذ للسلطان في هرات في عام 1483، وللغلاف من الخارج مساحة مستطيلة تُظهر وزرة مركزية وزخرفة على شكل ثريات متدلية من فوقها ومن الأسفل فضلاً عن وزرات ربعية في الزوايا الأربع للمستطيل، وتزيّن أوراق زهرة عود الصليب والأرابيسك اللولبية كل جزء في الغلاف، ويبرز التذهيب قليلاً نحو الأمام وهو يمتد ليشمل الإطار المستطيل والوزرات الربعية والوزرة الوسطى والزخرفة المتدلية بينما لوّنت الحافة الخارجية والفسحة باللون الأسود، إنّ هذا التنضيد أبرز ما يميّز تجليد المخطوطات في القرن الخامس عشر الذي انتقل إلى الزرابي، أضيف إلى ذلك الطريقة

مكتوب على الوزرة على يسار الإيوان.

بيد أنّ بهزاد لم يترك توقيعاً على أيّ من الرسومات الأخرى المنسوبة إليه من مجموعة القاهرة من مخطوطة "البستان"، فالتشابه في طريقة تجسيد الآدميين وأسلوب العمل - أضيف إلى ذلك "التواشج البديع بين عناصر الزخرفة والتفاصيل الواقعية" التي يمكن أن نتلمّس معطياتها للاستدلال على الفن البهزادي. وتلك مسألة تثير أخرى أكثر تعقيداً وهي البون الشاسع بين ما تُبدعه يد واحدة بأسلوب انفرادي مميّز وبين أسلوب الجماعة، وقد جرت العادة على تقييم إنجاز الخطاط بدرجة كمال نقلها عن المخطوطة الأم، وعليه نفترض أن الرسّامين يحذون حذو الخطّاطين في نقل الرسومات من أعمال أسلافهم. وبينما يستمر النقاش محتدماً بين الباحثين حول نسبة الأعمال إلى أصحابها، فإنّ العمل يُنسب عادةً إلى المعلّم الأكبر نفسه أو إلى أقرب تلاميذه أو زملائه. وعليه فالرسومات المرفقة بملحمة "الظفر ناما" التي نُفّذت لحسين بيقاره مثال حيّ على الأسلوب البهزادي، وقد عدّ الإمبراطور المغولي جيهان كير، وهو ناقد فني ذواق، ثمانية منها أعمالاً مبكرة لبهزاد، غير أنّ الباحثين الآن يعدّون هذه النسبة أكثر تعقيداً ولا سيما في الأعمال التي أضيفت لها المزيد من اللمسات في حقبة المغول الهنود على الأغلب. فالصورة "بناء مسجد سمرقند" (الصورة 84) تُظهر



85. "غواية يوسف" بريشة بهزاد من مخطوطة سعدي "البستان"، هرات، 1488. مقاسات 30.5X21.5 سم. القاهرة، المكتبة الوطنية، المخطوطة الفارسية-العربية 908، الورقة 52 اليسرى.



86. غلاف ديوان جلال الدين الرومي "مثنوي" لعرايه حسين بيقاره، هرات، 1483. من الورق المقوى المغطى بالطلاء اللامع. مقاسات 25.8X17.5 سم. إسطنبول، متحف ترك وإسلام.

الأصل؛ فالواجهة المزودة لنسخة القاهرة من "البستان" تُصوّر بلاط بيقاره، وفي يسار الصورة صوّر الأمير جالساً على زربية ذات ميدالية هندسية داخل سُراده، وأمامه أعمال خزفية صينية بالأزرق والأبيض فضلاً عن دوارق معدنية موضوعة فوق منضدة منخفضة، وعلى يمينه يظهر الخدم ورجال البلاط وهم يملؤون القناني والقوارير ويحملون آنية الطعام جيئاً وذهاباً. ومع الأسف لم يبق من هذه الحاجيات شيء يُذكر، لذا فمثل هذه الصور تُعيد تشكيلها في الأذهان. غير أننا أكثر حظاً من حيث المشغولات المعدنية، فقد سلم من الضياع أو التلف ما يقارب المئة قطعة مصنوعة من النحاس، مبطناً أو منقوشاً أو مبيّضاً. ومن أميز أشكال القرن الخامس عشر هي الجرة ذات بطن تُشبه الأبيص (معدل مقاساتها 13.5 سم) ومقبضها جعل بشكل تين ملتو بهيئة رقبة الوزّة (الصورة 88)؛ ومن بينها أيضاً جرة أقدم من عمل حبيب الله بن علي بهرجاني وأرخها 2-1461. وبزخرفتها المعقدة التي نُظمت في الغالب على شكل طبقات أفقية: نقوش كتابية، فالعنق مغطى بزخرفة تطوّقه وتشبي بأحلى الأمانى، ويُحيط إفريزات من الأرابيسك أحياناً صوفية لشاعر القرن الرابع عشر حافظ مُجدد الخمر، وتظهر النقوش الكتابية على الجزء السفلي من قاعدة الجرة وتتضمن أمنيات طيبة للفنان وتوقيعه. وعلى الرغم من أنّ صاحبها مجهول، إلا أنها أغلب الظن من خاصية الأمير، وذلك لتطابقها مع نموذج آخر صنعه محمد بن شمس الدين الغوري لحسين بيقاره في نيسان / إبريل من عام 1498، ويمكن نسبته إلى المشغولات المعدنية

الفنية في طلاء الورق المقوى من الغلاف بالطلاء اللامع، والمعروفة خطأً بطلاء اللاك الإسلامي (lacquer)، وهي محض ابتكار نال شعبية كبيرة في الحقبة الصفوية القادمة. وبالدرجة نفسها من الروعة تفنّن المجلّد في إخراج باطن الغلاف الداخلي من المخطوطة والمصنوعة من الجلد المثقّب الذي لصق فوق أرضية زرقاء مزوّقة (الصورة 87)؛ وبينما جعل الغلاف الأخير تقليدي الشكل، يحفل كل من الغلاف الأمامي وكذلك لسان الغلاف بكائنات حيوانية وهي غزال وقرود ووز وثعالب وطيور معرّشين فوق شجرة. أمّا حافات الصفحات السائبة فملئت بالوز الطائر، ويشغل تين ثعباني مستوحى من الفن الصيني اللسان المثلي للغلاف. إن الدقة والروعة التي تحفّ بتصوير الحيوانات وورق الأشجار من بين ما جعل المخطوطة واحدة من روائع فنون القرن الخامس عشر. لقد بلغ استخدام الثقيب أوجه في التجليد في العراق وإيران منذ بداية القرن، كما هو بائن في الأغلفة الداخلية لنسخة من ديوان أحمد جلاير "المجموعة الشعرية" التي نُسخَت للشاعر نفسه في بغداد عام 7-1406. على وفق ما ورد عن كاتب السير (دوست محمد) فإن المجلّد التبريزي (قوام الدين) هو من أدخل التقنية المعروفة بـ "منبت كار أو حرفة الثقيب" برعاية بيسنكور لإعداد المرقع (الكراس) الموسوم "منوعات" على طريقة تجليد كتاب أحمد جلاير ذاتها.

لم تسلم معظم الحاجيات اليومية في الحقبة التيمورية من الضياع خلال القرون المتعاقبة، لكن إعادة ترميم الرسومات التوضيحية يساعد على تصوّر كيف كانت في



88. جرة من النحاس المحفور بالذهب والفضة، هرات، 2-1461. ارتفاع 13 سم. لندن، متحف فكتوريا وألبرت.

جميعاً، مثل نسخة من رائعة نظامي "خمسة أو القصائد الخمس"؛ التي نفذها الخطاط أزهري بتكليف من الأمير التيموري عبدالقاسم بابور (العهد 57-1449)، لكنها بقيت غير منجزة حتى وفاة الأمير. وبعد أن بسط القره قوينلو جيهان شاه سلطته على هرات بعد ذلك بسنة، انتقلت المخطوطة إلى نجل جيهان شاه بير بوداك، ومنه إلى القره قوينلو خليل سلطان الذي كلف الخطاط عبدالرحمن الخوارزمي، المعروف



87. الصفحات السائبة من نسخة ديوان الرومي، "مثنوي"، هرات، 1483. مصنوع من الجلد المثقّب. مقاسات 25.8X17.5 سم. إسطنبول، متحف ترك وإسلام.

89. جرة، من النفريت الأبيض، 50-1420، هرات. الارتفاع 14.5 سم. لشبونة، مؤسسة كالوست كولبانكيان.



للقرون الثالث عشر، حيث إنه مصنوع أيضاً من الخزف وحجر يشب الكريمة، وهناك في لشبونة جرة مشابهة لها إلى حد كبير مصنوعة من النفريت، وهو نوع من اليشب، يظهر على عنقها اسم ألوك بيك وألقابه (الصورة 89) فضلاً عن مقبض على شكل تنين ثعباني. وقد قلّد صنّاع الخزف الصينيون هذا الشكل فجعلوه بالأبيض والأزرق خلال حقبة زواند (35-1426) ربّما لأغراض التصدير.

لقد كان الخزف الصيني الأزرق والأبيض موضع تقدير عالٍ في القرن الخامس عشر في إيران إذ يُعزى ذلك إلى ظهوره كعنصر مهم في تزويق المخطوطات وفي سير الخزفيين الإيرانيين في خطاها. ولم تستطع صناعة الخزف التيمورية موازنة إنجازات النماذج الصينية أو مضاهاتها في هذا المجال، فكانت الأنية ثقيلة الوزن وغير مصقولة وكان التزجيج سميكا، حتى بدا الرسم بلا روح. ومن بين القطع القليلة المؤرخة طبق مصنوع في مشهد في العام 1473 (الصورة 90)، وفيه تبدو ثلاث زهيرات أقحوان معلقة من سويقاتها، أما الحلية الدائرية فقد نُقشت بأبيات شعر إيراني، وزُيّنت الحافة على نحو غير متقن بزخرفة الموجة والصخرة الصينية المنقطعة الرواج في أنية أزنك في الحقب التالية (راجع الفصل 16).

في القرن الخامس عشر، نُفذت الأعمال الفنية الفاخرة جلّها لعرايين منحدرين من سلالة تيمور أو ممن يُوصفون بالتيموريين، على أن الألقاب الملكية لا تنطبق عليهم



91. شيعي: "بهرام كور في السراقد الأخضر" من ملحمة نظامي، "خمسة"، تبريز، 1480. إسطنبول، مكتبة قصر توبكابي. المخطوطة هاء 762، الصفحة 170 ب.

الطبيعي جعل أكثر بساطة والخلفية شاحبة والروابي معشبة فضلاً عن بروزات حيوانية وصخرية مؤنسة. أما الأفق العلوي فحدّد بحدّ أعلى جعل أبيض اللون فوقه سحبٌ شكّل علامة استفهام أو فوارز لونت بالأبيض أو الذهبي. ولوّنت المشاهد الخارجية بالأخضر الخصب أو على أرضية ذات مغرة صفراء مع مساحات واسعة من المناطق النباتية؛ أما المشاهد الداخلية فبدت أكثر ترتيباً ودقة في تفاصيل المكان وبدا الأدميون معتمرين عمامات كبيرة ومائلة. وهناك أيضاً صنف آخر من الرسوم أكثر دقة في رسم التفاصيل يوصّف بـ "البنية" (بالتركية تسمّى كومرال) من بينها ستة وعشرون رسماً يحفلُ بوجوه واضحة المعالم وشعر بُني منسدل.



90. إناء مطلي بالصبغة تحت التزجيج، مشهد، 4-1473. القطر 35.2 سم. سان بتسبورغ، هرميتاج.

بانيسي، بإكمال النسخ، والفنانين شيخ ودرويش محمد لتصويرها. مع ذلك، لم يكتمل المشروع بسبب وفاة السلطان خليل عام 1478، فانتقلت المخطوطة مرة أخرى إلى أخيه يعقوب (المتوفى 1490)، لكنه قضى قبل أن ترى المخطوطة النور، وأخيراً انتقلت إلى الصفوي إسماعيل الأول (العهد 24-1501)، مؤسس السلالة الصفوية، لترى المخطوطة النور أخيراً برعايته. فالصورة "بهرام كور في السراقد الأصفر" (91) للفنان شيخ وهو هراتي الأصل، وقد أضيفت إلى المخطوطة وهي في عهدة السلطان يعقوب، كما أنها مثال قوي على المقارنة بين الأسلوب الهراتي بانامل بهزاد ولاسيما بلوحة ألوانها المتنوعة الطيف ورسوماتها النباتية الفاتكة الروعة والتوازن اللوني الذي أتاح لدرجات الأخضر أن تتناغم مع اللون الوردي الزهري ودرجات اللون الأزرق. ففي هذه الصورة تبدو الطبيعة للناظر الحفيف طافحةً بالنشاط حتى كأنها تفيض على إطارها الذي يضيقُ بها لتحتضن الموضوع، فها هو الأمير في سرادقه بين بهجة الصخور المؤنسة ومن قلبها تنبثق الأشجار بأوراقها المتداخلة مع بعضها بألوان كألوان قطع الحلوى.

وتمثل نسخة إسطنبول من رائعة "خمسة أو القصائد الخمسة" أبدع مثال على الرعاية الملكية لمخطوطات الروائع الشعرية، إذ نُفّذت النسخة الثرية منها لأغراض الربح التجاري وعُرفت بأسلوبها الخاص ولاسيما الأسلوب التركماني التجاري الذي راج في مدينة شيراز في الربع الأخير من القرن الخامس عشر، وقد تبلور هذا الأسلوب في رسومات متفرقة أضيفت إلى مخطوطات مثل "الخوارناما"، وهي توظيف شعبي لقصة عlishير، في الملحمة الفارسية القومية "الشهنامه"، وهناك تصويرٌ بتوقيع الفنان فرهاد ومؤرخ في 7-1476 (الصورة 92) ويلحظ القائد سعد وهو يُصارعُ الجان ويهزمه. ويمكن تلمس الانتشاء نفسه في نسخة إسطنبول من "خمسة"، على أن المنظر

لقد انتقلت الفنون الزخرفية من إيران وآسيا الوسطى في القرن الخامس عشر من خلال انتقال القطع الفاخرة التي نُفذت للعرايين التيموريين من خلال الفنانين والحرفيين الذين حملوا معهم أسلوب الإبداع التيموري أينما حلّوا، فقد هيمنت مفردات الفن التيموري المرئي على الفنون المرئية لباقي أصقاع الأرض ولاسيما في تركيا والهند المسلمة، حيث بات يُعرفُ بالأسلوب التيموري العالمي. إن أهمية هذا الأسلوب المتميز بموتيفاته الزهرية الصينية المتواشجة مع الأرابيسك الخفيف تكمن على وجه الخصوص في الدور الذي سيؤديه في بلورة الأسلوب العثماني في القرن القادم، القرن السادس عشر (راجع الفصل 16).



92. فرهاد: "سعد يهزم الجان" من نسخة "الخواار ناما" لمحمد بن حسام الدين، شيراز، 7-1476. مكتبة جيستر بيتي، الفارسي 239، رقم 1، الورقة 104.

فن العمارة في مصر في عهد المماليك البحرية (1260-1389)

هذه الأوقاف في مشاريع تُخصّص لتمجيد المالك أو مؤسس الوقف وتشيد العمائر له التي أقيمت على وجه الخصوص على نحو عشوائي على الشوارع الرئيسية في القاهرة ودمشق وحلب. ومعروف أن أي محراب للصلاة ينبغي أن تكون وجهته نحو القبلة، بينما عمد العربون إلى توجيه الأجزاء العمرانية كالقبور والمنارات والواجهات نحو واجهة الشارع، ما يخلق انحرافاً عن الاتجاه نحو مكة. إن هذا التصادم بين المحددات الثلاثة في المواقع العشوائية والوجهة الداخلية لها والرغبة في المباهاة في مظهرها والحاجة الماسة لحل هذه الإشكاليات أدى إلى خلق مخططات مبدعة وغير مسبقة تفرد بها العمران المملوكي. وقد جرى ضم مختلف العمائر والمباني وراء أسوار مشيدة من مواد أولية بسيطة من الأثلب مكسوة من الخارج بحجارة منحوتة على نحو بارع ومنقطع النظير ما أعطى القاهرة وغيرها من مدن المماليك ميزات الحضارية الشامخة، كما أن تفوقها على أصعدة مختلفة جعلها محط اهتمام العراقيين من المماليك لتكون حاضرة لهم، بيد أن أساليب فريدة طوّرت في أماكن أخرى حيث لا وجود لأمرء المماليك إلا ما ندر.

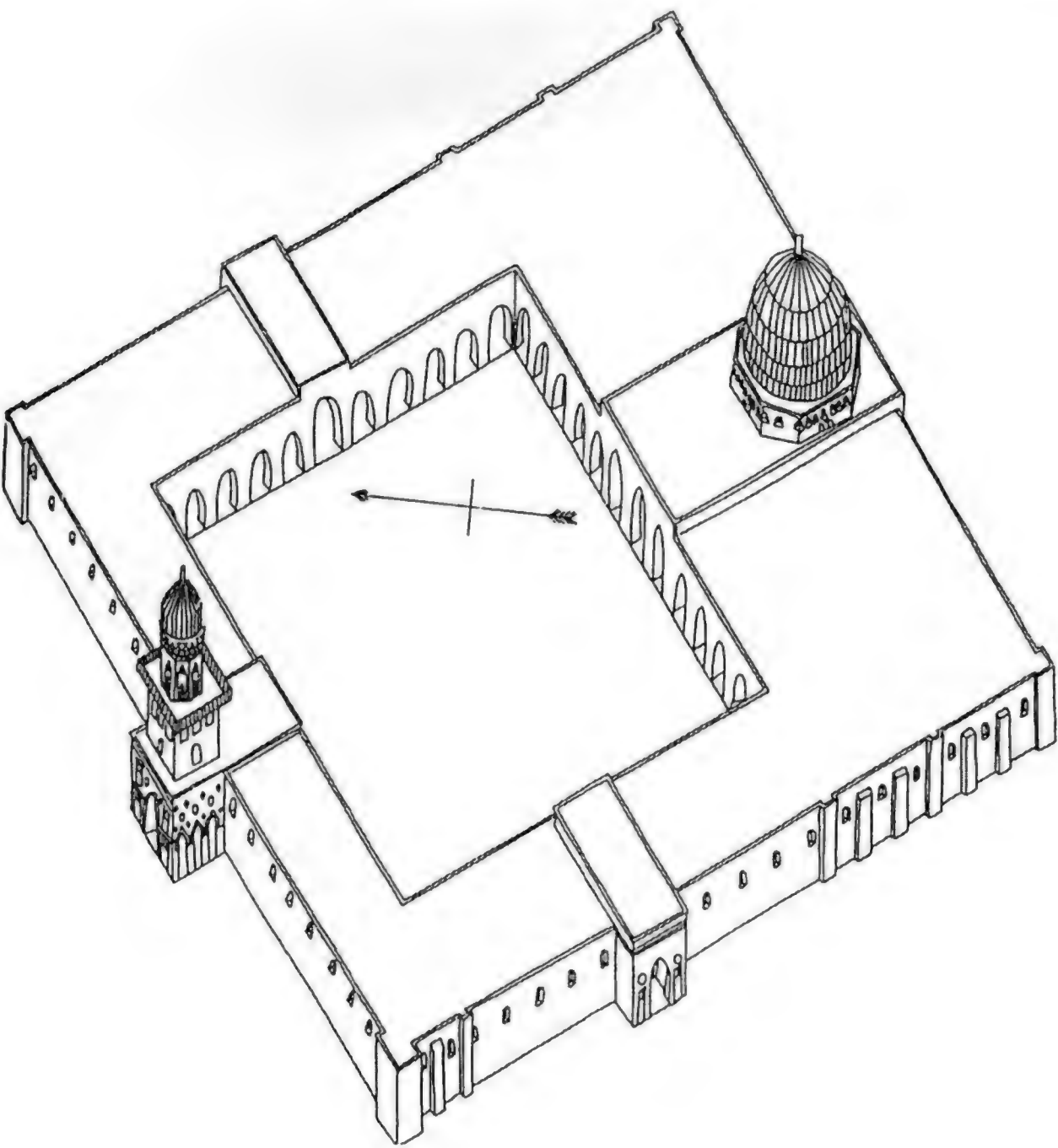
لقد اجتهد السلطان المملوكي الأول، بيبرس البندقداري (العهد 1260-77) في ترميم أعداد هائلة من العمائر في فلسطين وسورية ومصر، بيد أنها طاحت جميعاً إلا

بعد وفاة آخر سلطان أيوبي على مصر، صالح نجم الدين الأيوبي (العهد 49-1240)، أسست جاريته السابقة، شجرة الدر، مجلساً عسكرياً من وزرائه وقادة جيشه الموثوقين في انتظار عودة ابنه طوران شاه من الخارج، لكنه كان مكروهاً فاغتيل بعد شهرين فقط من عودته وتوجت شجرة الدر ملكة على مصر. وفي العقد القادم ناور فريق من النخبة المتآمرين للسيطرة على مصر؛ ففي سنة 1260 نجح جيش من العبيد السابقين (الذين عرفوا بمماليك العرب) بدحر المغول في معركة عين جالوت في سوريا، فظهر بيبرس الأول البندقداري، وكان أحد مماليك السلطان الأيوبي صالح نجم الدين، بوصفه أقوى المتآمرين فتولى الحكم وتوج سلطاناً (العهد 77-1260). وبذلك بدأت سلالة من السلاطين المماليك الذين حكموا من القاهرة مصر وسورية وغرب الجزيرة العربية وأجزاء من الأناضول لمئتين وخمسين عاماً تالية. لكنهم انقسموا إلى فئتين أو خطين، الأول كانوا المماليك الأتراك القبجاق وأصلهم من جنوبي روسيا، وعرفوا بـ "البحريين"، لأنهم نشؤوا في ثكنات الروضة على نهر النيل وبالتالي كانوا "بحريين"، أما الصنف الثاني فهم الشركس وأصلهم من القوقاز، ويعرفون بـ "البرجيين" (من كلمة "برج" العربية) لإقامتهم في الأبراج.

وللمماليك نظاماً سياسياً خاص وفريد إذ يتم تجنيد الطبقة الحاكمة من بين العبيد الأتراك المتحولين إلى الإسلام والمدرّبين على فنون الحرب والسلام ومن ثم إلحاقهم بحاشية السلطان أو غيره من الوجهاء، ثم يتم عتقهم، وفي نهاية المطاف يقع الاختيار من بينهم لشغل منصب السلطان. واحتلّ أولاد المماليك مناصب أو مواقع اجتماعية أدنى. وإذا يولدون مسلمين وأحراراً، فإنهم يُبعدون عن فيالق المماليك ليُحرّموا (نظرياً في الأقل) من توريث منصب الأب لأبنائه، باستثناء ورثة السلطان قلاوون (العهد 1280-90) الذين حكموا في القرن الرابع عشر. وقد شاب هذا النظام السياسي القلاقل ولم يشهد الاستقرار إلا ما ندر، فبعض المماليك، ولاسيما في القرن الخامس عشر، لم يحكم لأكثر من بضعة أشهر، بينما حكم آخرون لعدة مرات متتالية. كما تعرّضت أملاكهم وثرواتهم إلى المصادرة من قبل الدولة بعد سقوط أنظمة حكمهم، لذا لجأ بعضهم إلى رعاية العمارة وسيلة للحفاظ على ثرواتهم وتخيل أسمائهم بعد وفاتهم أو انقضاء ملكهم.

إن العقارات والأموال المؤتمنة لدى المؤسسات الدينية والخيرية، أو ما يُعرف بالأوقاف، كانت محمية من المصادرة حسب قوانين الشريعة، بهذه الطريقة تمكّن المماليك من وقف أموالهم لأخلافهم بوصفهم راعين للوقف والعاملين عليه في الوقت نفسه وبالتالي حماته من المصادرة لأي سبب كان. وعادة ما تُوقف الأموال للإنفاق على ضريح صاحبها بعد وفاته وعلى المؤسسات الخيرية الملحقة به كالجوامع والمدارس الدينية والمستشفيات (المارستانات) والتكايات (الخانقاوات) وخدمات الإسقاء (السبيل) والمدارس الابتدائية (الكتّاب)؛ بيد أن المحافظين من علماء المسلمين كثيراً ما استنكروا مثل هذه الأفعال معتبرينها عارية عن التقوى والورع، ولاسيما عند دمج

93. القاهرة، مسجد بيبرس البندقداري، 69-1266 (مسقط محوري).

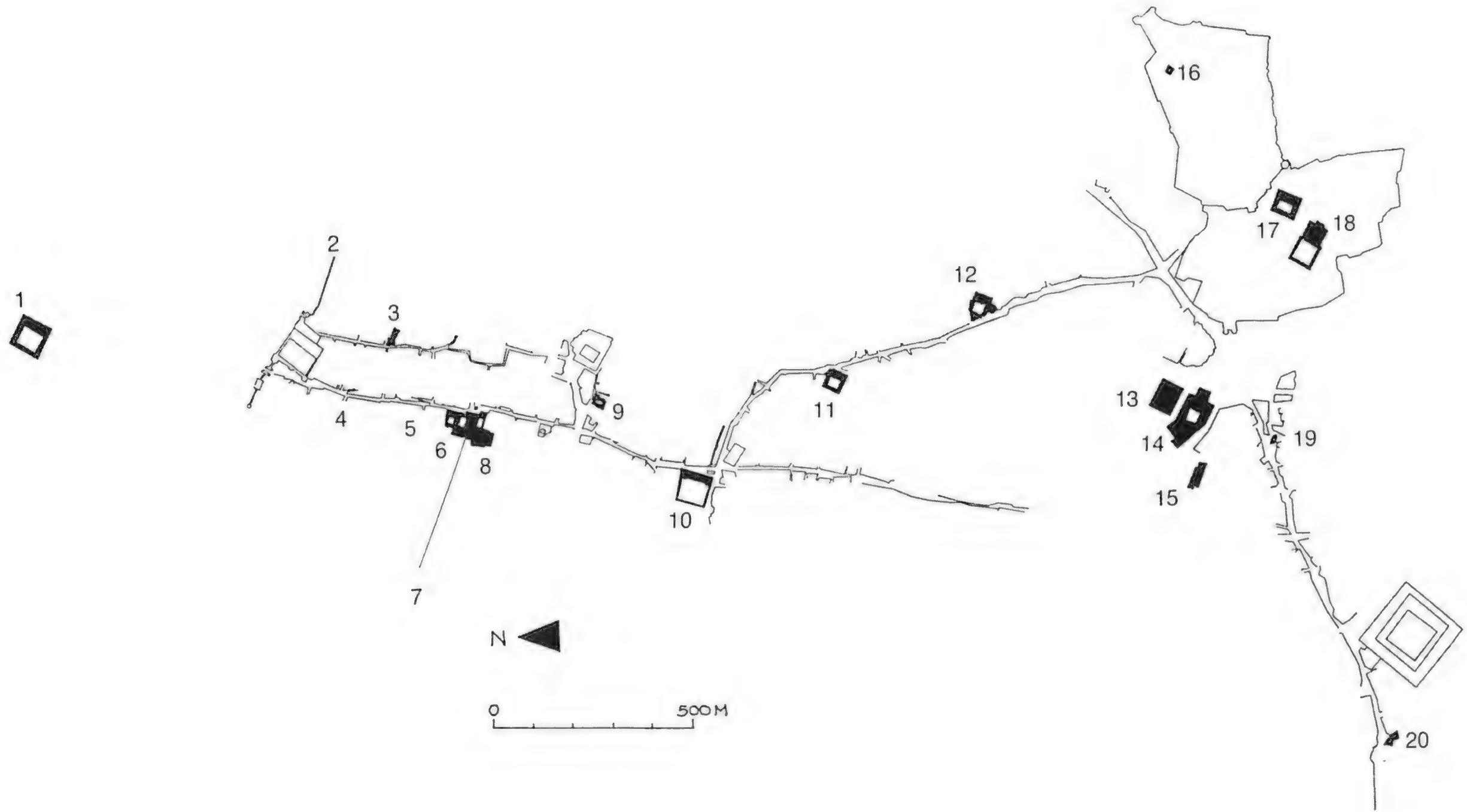


الخشب من قلعة الصليبيين في يافا، فهي أول مثال على عمارة القباب الضخمة في الجوامع القاهرية، كما أنها أضخم قليلاً من أكبر قبة وجدت في القاهرة، وهي قبة ضريح الإمام الشافعي (المتوفى 820) لتدلّ على تحوّل بيرس إلى المذهب الحنفي المنافس ولتكون رمزاً لانتصاره على الصليبيين. إنّ هذا الاهتمام بالقبة والتأكيد على المحورية العرضية (cross-axiality) كانا تأويلين محليين لطراز المساجد السائد في الشرق الإسلامي حينئذٍ ذي الإيوانات الأربعة المصطفة حول الفناء وقبة تغطي البائكات الواقعة أمام المحراب (راجع الفصل الثاني). وأغلب الظنّ أنّ هذا المخطط ربما جلبه المهاجرون الإيرانيون الذين استوطنوا هذه المنطقة.

يبدو هذا المسجد الجامع قائماً بذاته وفريداً من نوعه بين العمائر المملوكية، إذ عُرف باقي المباني بتعدد الأهداف من البناء المتواشجة مع نسيجها الحضري الكثيف. فيبيرس نفسه شيد مدرسة (تخرّبت في معظمها) على موقع عشوائي بمواجهة القسبة، والقسبة هي الشارع الرئيس للمدينة الفاطمية السابقة. وقد شغل الموقع رواقان من القصر الفاطمي الفخم إذ كان محاذياً لضريح ومدرسة السلطان الأيوبي صالح نجم الدين، الذي كان سيد بيرس نفسه، وبالنسج على منوال البناية المجاورة ربط بيرس نفسه بالنظام الأسبق، وأقام سابقةً تحذى من بعده طوال العهد المملوكي إذ تسابق الأقوياء ولاسيما السلاطين على اقتطاع ما يمكن من القسبة، لإقامة الصروح الدينية

القليل منها الذي لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة في مصر؛ وكان أكبرها المسجد الجامع في القاهرة الواقع شمال المدينة الفاطمية في ضاحية الحسينية (الصورة 93) إذ بلغت مساحته حوالي المئة متر مربع من الداخل؛ وله ثلاثة مداخل فخمة وبارزة في وسط الأسوار الشمالي-الشرقي والشمالي-الغربي والجنوبي-الغربي تُفضي إلى الداخل حيث الفناء المفتوح ذو المساحة 75X60 متراً وتكتنفه قناطر مغطاة، صفان منها على الجوانب على بعد ثلاث بائكات، أمّا تلك المتجهة نحو القبلة فمشيدة فوق ست بائكات، والقناطر المقابلة على بائكتين. وعلى الرغم من بقاء معظم السطح الخارجي سليماً، تخرّب معظم الجزء الداخلي إذ لم يبقَ منه سوى فتات من الزخارف الجصية؛ كما أنّ معظم ظواهره، منها التخطيط والنسب والبوابات البارزة والمعاقل الركنية وأنظمة الأسناد، وتبدو كلّها متطابقة مع مثيلاتها في مسجد الحكيم الذي شيد قبل حوالي مئتين وخمسين عاماً. ويختلف الجامع المملوكي من حيث عناصر ثلاثة وهي المنارة المنفردة المشيدة على البوابة الرئيسة المقابلة للمحراب، والقبة الضخمة التي تغطي البائكات التسع أمام المحراب، ومن حيث البائكات المحورية التي تبدأ من المداخل الثلاثة الفخمة وتُفضي إلى الفناء. ويعود أصل المنارة المنفردة المقامة قبالة المحراب إلى جوامع العباسيين في القرن التاسع ولاسيما جامع ابن طولون الموجود في القاهرة نفسها. أمّا القبة الشاهقة (قطرها 15.5 متراً) التي بُنيت من غنائم





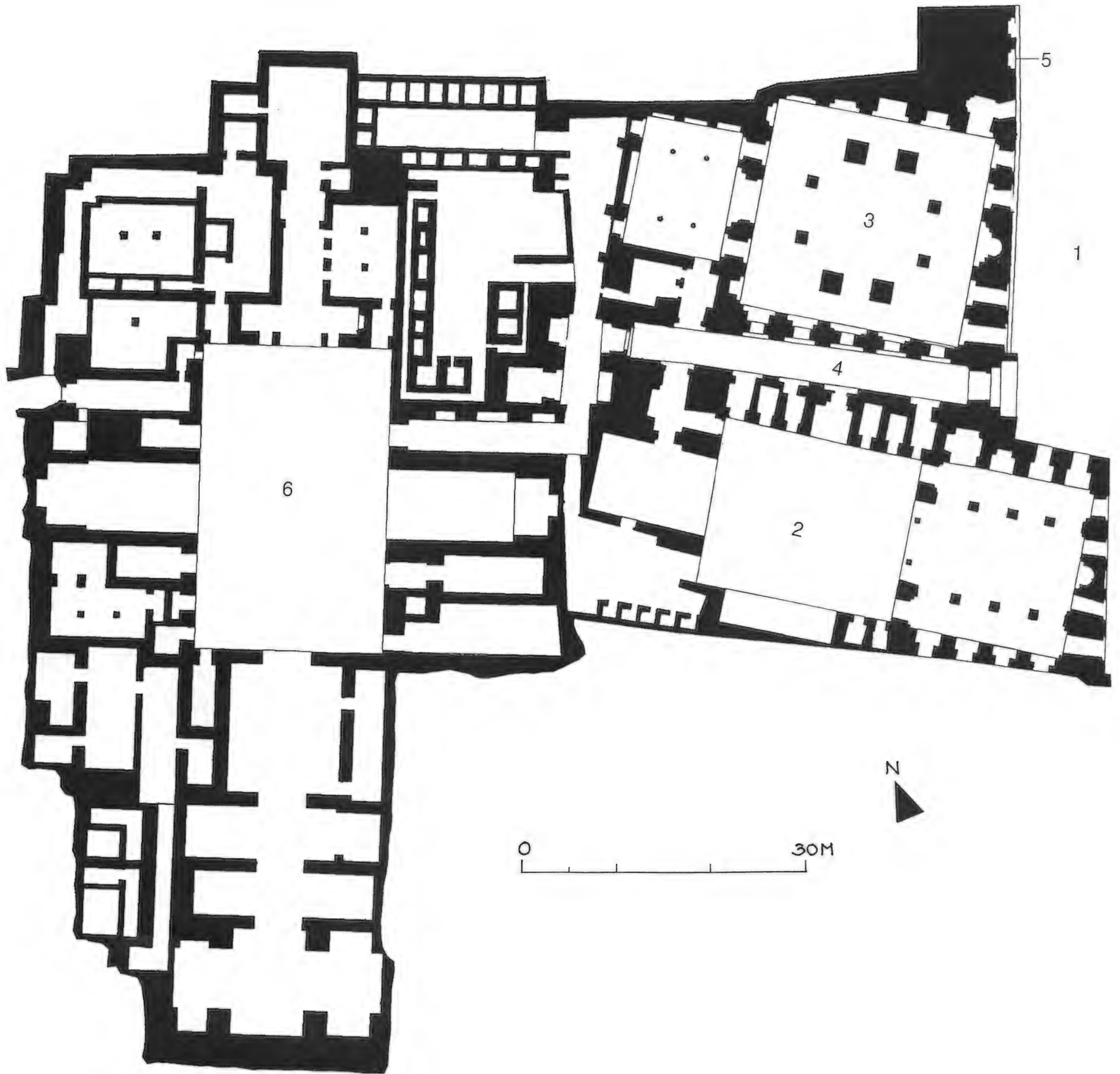
95. خريطة مركز القاهرة: (1) جامع ببيرس الأول؛ (2) السور الشمالي؛ (3) خانقاه ببيرس الجاشنكري؛ (4) القَصبة؛ (5) نافورة عبدالرحمن قادخوده؛ (6) مجمع برفوق؛ (7) مجمع الناصر محمد؛ (8) مجمع قلاوون؛ (9) وكالة الغوري؛ (10) جامع مؤيد الشيخ؛ (11) جامع الماريداني؛ (12) جامع الأق سنكور؛ (13) جامع الرفاعي؛ (14) مجمع حسن؛ (15) مجمع مؤيد الشيخ؛ (16) جامع سليمان باشا؛ (17) جامع الناصر محمد؛ (18) جامع محمد علي؛ (19) سبيل وكتاب قايتهاي؛ (20) مجمع سالار وسنجر الجولي.

95. خريطة مركز القاهرة: (1) جامع ببيرس الأول؛ (2) السور الشمالي؛ (3) خانقاه ببيرس الجاشنكري؛ (4) القَصبة؛ (5) نافورة عبدالرحمن قادخوده؛ (6) مجمع برفوق؛ (7) مجمع الناصر محمد؛ (8) مجمع قلاوون؛ (9) وكالة الغوري؛ (10) جامع مؤيد الشيخ؛ (11) جامع الماريداني؛ (12) جامع الأق سنكور؛ (13) جامع الرفاعي؛ (14) مجمع حسن؛ (15) مجمع مؤيد الشيخ؛ (16) جامع سليمان باشا؛ (17) جامع الناصر محمد؛ (18) جامع محمد علي؛ (19) سبيل وكتاب قايتهاي؛ (20) مجمع سالار وسنجر الجولي.

ديسمبر / كانون الأول من العام 1283، اشترى قلاوون من ماله الخاص قطعة أرض ومباني من قاطنيها كانت الجزء الأصغر أو الغربي من القصر الفاطمي، وكان شكل الموقع على وفق الحرف (L) وبلغت مساحته مئة متر من كل اتجاه تقريباً، وأنجز البناء في بحر شهر بين تموز / يوليو-آب / أغسطس من سنة 1285، وهو وقت قياسي بكل المعايير، وبعدها زاد المستشفى في خمسة أشهر، والضريح في أربعة والمدرسة في أربعة أخرى. وعلى الرغم من أن معظم أجزاء المستشفى طاح لكنها بقيت في الخدمة حتى منتصف القرن التاسع عشر، كما دُونَ مخططها إبان القرن العشرين عندما كانت بعض أجزائها مازالت صامدة. وقد شغل المستشفى قاعدة الشكل (L) بأكمله، وتميز بفناء ذي إيوانات من مراكز الجهات الأربع؛ وعلى جهتي الشرق والغرب كانت هناك إيوانات بنافورات على الأطراف، وإلى الشمال إيوان ذو شكل الحرف (T) بواجهة ثلاثية الأقواس، ويقع أكبر إيوان إلى جهة الجنوب. وفي الزوايا بين الإيوانات وجدت ردهات للمرضى والناقلين، فضلاً عن مراحيض ومستودع للجثث مع الأخذ بنظر الاعتبار الفصل بين الذكور والإناث. إن بقايا الزخرفة الجصية حول الشبايبك والفسيفساء الرخامي البديع لدليل على الثروة التي أغدقها السلطان على هذه العمارة. أما إلى الشرق من المستشفى (أعلى الحرف L) فيقع الضريح والمدرسة ويواجه أحدهما الآخر خلال الممر الكبير الممتد خلال الشارع إلى العماثر الثلاث. ويقسم المدخل الذي يؤدي إلى الممر الكبير واجهة الشارع الكبيرة (وطولها 67 متراً) (الصورة 97)، وإلى يسارها يبرز من سور المدرسة الخارجي جزؤه البالغ طوله 10.15 أمتار ممتداً نحو الشارع، أما على يمين الممر الكبير فيمتد سور الضريح الخارجي

التي يمكن أن تخلد بها أسماؤهم. ويُرجح أن يكون ببيرس قد خطط ضريحاً لنفسه بجانب المدرسة، لكنه توفي فجأة في دمشق ودُفن فيها، ولم ينبج من هذه البناية سوى البوابة ذات القلنسوة المقرنصة وغرفة الضريح المربعة الشكل (أبعادها 9.9 X 9 أمتار) وتقع على الجانب الأيمن من البناية مباشرة، وقد أنشأ البوابة إبراهيم بن غانم المهندس بين الأعوام 1277 و1281. وحفل الضريح (الشكل 94) ببهاء الرخام وحسنه في الأجزاء السفلية ليعلوّه إفريز من الفسيفساء الزجاجي النادر الذي يزخر بتشكيلات وزخارف وحلية من نبات الاقنثا المؤطرة بالأشجار؛ ويحاكي هذا الإفريز فسيفساء القرن الثامن البديعة للجامع الكبير القريب، على الرغم من أن فسيفساء الممالك بدت أكثر خشونة وأجمل تنصيذاً. وتشهد الحقب اللاحقة على توارث هاتين الصفتين بين بنائي العهد المملوكي في القاهرة.

أما خليفة ببيرس، السلطان قلاوون، وهو أيضاً أحد مماليك السلطان صالح، فقد ألحق ضريحه بالمجمع الذي شيده على الجانب الغربي من القَصبة مقابل مدرسة سلفه (الصور 95، 96)؛ وربما جرى تفضيل الطرف الغربي من الشارع لأن سور المحراب يتقابل مع واجهة الشارع؛ أما الشرف التي تكتنف المحراب فقد تركت مفتوحة للسماح للمارة بالاستماع إلى الصلاة وتلاوة القرآن التي تجري في الداخل. إن الإصراف في حجم هذا المبنى، الذي يضم المدرسة والضريح والمستشفى، والمبالغة الزائدة في ديكوره، إنما هو طراز جديد من الأسلوب المملوكي المبكر. ولبناء المستشفى قصة من صميم حياة السلطان قلاوون: فبعد أن عولج في مستشفى نورالدين بدمشق من الإدمان، تعهد قلاوون ببناء مؤسسة مماثلة في القاهرة حين اعتلى العرش؛ وفي



96. القاهرة، مجمع قلاوون، 1283-85، المخطط: (1) القَصبة؛ (2) المدرسة؛ (3) الضريح؛ (4) الممر الكبير؛ (5) المنارة؛ (6) المستشفى.



98. القاهرة، مجمع قلاوون، الجزء الداخلي من الضريح.

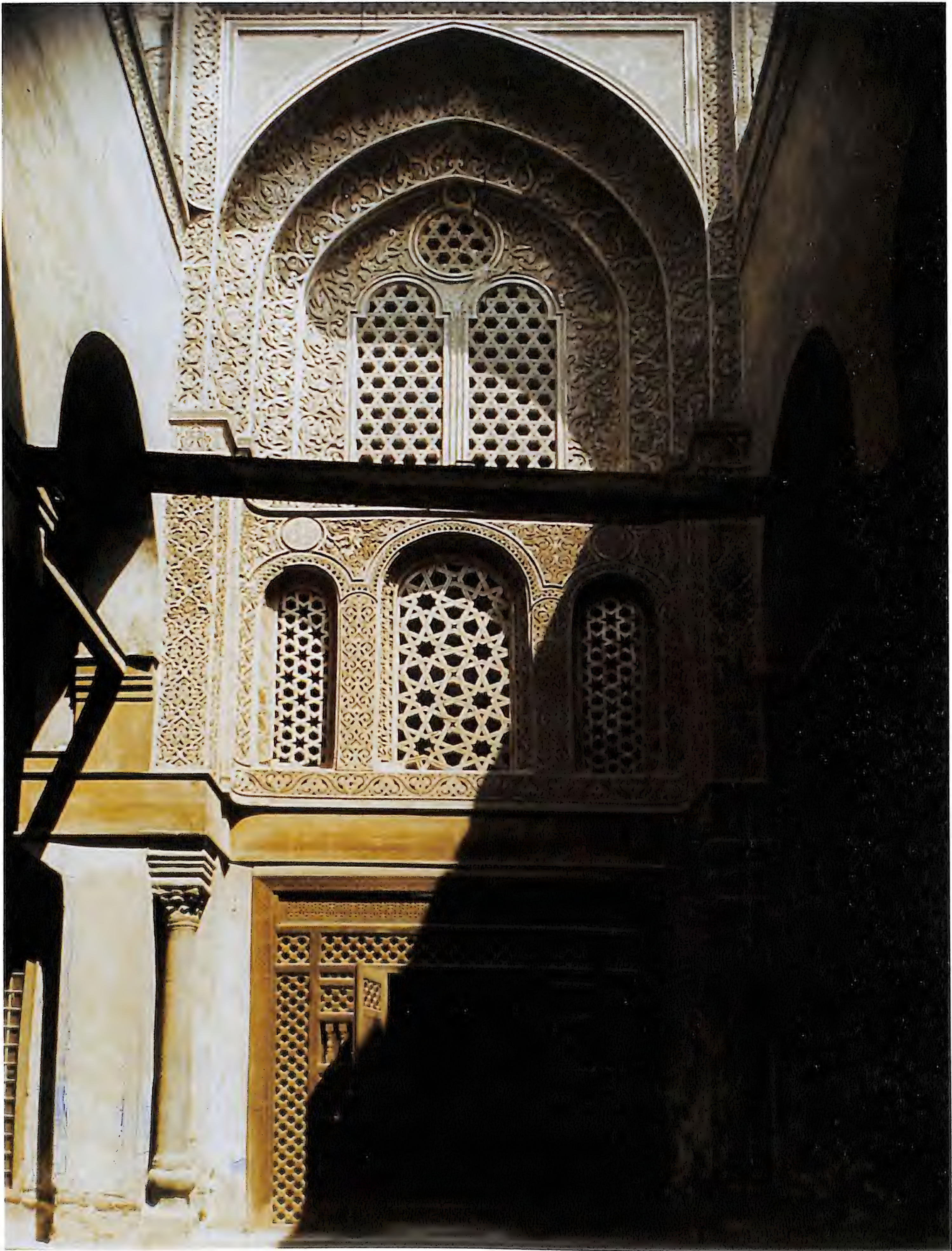


97. القاهرة، مجمع قلاوون، واجهة الضريح من جهة الشارع.

وتتكرر تجاويف الواجهة الخارجية على طول جدران الممر. ولما كان من الضروري إقامة الضريح خلف واجهة الشارع لواجهة القبلة، كان لزاماً على العمراني وضع المدخل الرئيس على الجهة المقابلة (الغربية)، وعلى القاصد أن يجتاز الممر لينعطف يمينا متسلقا السلم ذا الدرجات الثلاث فيمرّ خلال المدخل البهو ثم إلى فناء مقنطر. وينفتح مركز الفناء على السماء، يتوسطه حوض بنافورة رائعة الديكور وفقاً لما جاء في مصادر من العصور الوسطى. وعلى الجهة الشرقية من الفناء يقع المدخل الرئيس إلى الضريح، الذي حور الى مشربية (أو شناسيل) من خشب تعلوها إحدى أجمل مجاميع الزخرفة الجصية الباقية في مصر (الصورة 99). وتجمع المشربية في تركيبها الكثير من عناصر الواجهة، كالشبايك المزدوجة المتوجة بعين وضافت من حلية من النجوم. أما الوزرات المفصصة التي تضم موتيفات أرابيسك، فإنها تطوّر منطقي لعناصر إبداعية مبكرة، كبقايا الزخرفة الجصية من إطلال جامع بيبرس. ويتكوّن الجزء الداخلي من الضريح (الصورة 98) من مستطيل واسع المساحة (21 X 23 متراً) تتوسطه أربعة أكتاف أو ركائز وأربعة أعمدة لتشكل مثمناً وتسند البدن المستطيل الشاهق الذي تعلوه القبة. كما يضم مشبك المشربية الداعم للأكتاف الأربعة قبر السلطان، وقد تبرّع نجل قلاوون بهذا المشبك سنة 4-1303. وضمت الزينة الداخلية الباذخة فسيفساء رخامياً وجصاً منحوتاً على الجدران فضلاً

99. القاهرة، مجمع قلاوون، المدخل إلى الضريح.

خلال قاعدة المنارة، المكوّنة من ثلاثة طوابق تتقلّص المسافة بينها لتصبح أكثر ضيقاً. وجعل الطابقان السفليان مكعبي الشكل ومن البناء الحجري المنحوت المتقن، وأما الطابق العلوي الأسطواني المشيد من لبنات الآجر فقد أضافه الناصر بن قلاوون بعد الزلزال الذي وقع في تموز / يوليو سنة 1303. وتتكون الواجهة المشيدة من الحجر المنحوت المربع من ألواح منضدة في صفوف لها شكل أقواس مدببة، وكل لوح يضم شبايك منفردة وأخرى مزدوجة يعلوها شبايك دائرية على شكل عين. ويميّز التنوع الدقيق واجهة المدرسة عن واجهة الضريح، بيد أن المساحة بأكملها تتشابه بشيئين هما النهاية العليا التي جعلت شرفاً لإطلاق السهام أو النيران وبالنصوص الفخمة التي تمتد على طول الطابق الأول؛ إن هذه الكتابة التي كانت مذهبة في وقت ما، تعلن أسماء وعناوين عريضة لمؤسس العمل وتاريخ تدشينه وإنجازه. وتتجلى المجموعة النصية ببهاؤها على فسحة المدخل الطويلة والضيقة، والمدخل مكوّن من قوسي حدوة الفرس المقحمين على منطقة الباب نفسها. وبينما جعل القوس العلوي دائرياً، وهو الفريد من نوعه في مصر، جعل السفلي مدبباً قليلاً. وللقنطرة حجر إسفيني مشدوف من لونين متناوبين، الأسود والبرتقالي، وتشغل منطقة عروة العقد (السبندل) زخرفة هندسية وموتيفات شبيهة بالزخرفة العقدية وملونة بألوان الرخام نفسها، كما يضم العقد شباكاً مزدوجاً وبناءً عينيّاً، وللشباك مشبك حديدي من غنائم الصليبية. أما مصاريع الباب فمغطاة بصفائح برونزية مزخرفة بديعة بصفيرة جعلت أصلاً من نجمات ثمان. وتنفّح الأبواب على ممر طويل (بأبعاد 38 X 10 أمتار) مسقف بخشب محفور وملون.







101. القاهرة، مجمع الناصر محمد، البوابة.

نفسها تقريباً، وكانت لها أربعة إيوانات مصفوفة حول فناء مفتوح، وهي مثال ريادي للمدرسة المتعامدة الشكل المخصصة لتدريس الشريعة وفق المذاهب الأربعة. وقد طاح الجزء الداخلي منها ما عدا بعض الأعمال الجصية الفاخرة فوق المحراب (الشكل 100). إن الحلية النافرة العليا، ولاسيما تلك التي في فضاء المحارة الحاصل فوق المحراب، والمستويات المتعددة من الأرابيسك وتقنيات التخريم والضغط كلها تنتمي إلى الإرث الإيراني من نحت الجص الذي توج بمحراب أليجو الملحق بمسجد الجمعة في أصفهان سنة 1310 (الصورة 12).

ولقد حافظ الجزء الخارجي من مجمع الناصر محمد على الكثير من سيرته الأولى، ومنها البوابة القوطية المشيدة من الرخام الأبيض المثبتة في وسط الواجهة (الصورة 101) التي جلبت غنيمة من كنيسة في أكرا، ونقلت خلال البحر إلى القاهرة، وفي النهاية تم تثبيتها. وفوق البوابة تنهض المنارة المربعة بيدن جعل من لبنات الآجر في جزئه السفلي، وتزدان المنارة بحلية جصية بديعة على شبه كبير بقمة منارة قلاوون المجاورة. ومن مميزات المحلية شكل الأقواس المدببة الصامتة ذات القلنسوات المضلعة، بينما تنتمي الميزات الأخرى كالقعد المحارية المشيدة على أعمدة صغيرة مزدوجة وزخرفتها الهندسية المتشابكة، فضلاً عن الأقواس المتداخلة في أعلى منارة مجمع قلاوون، كلها قريبة الشبه بأعمال معاصرة في شمال إفريقيا (راجع الفصل التاسع). إن نجاح المسيحيين في استعادة إسبانيا دل على أن الحرفيين من الغرب الإسلامي قد انتقلوا أيضاً للعمل في عواصم الممالك.

عن الألواح الخشبية المذهبة التي تكسو السقف ومجاميع الترصيع بالحجر المحفور هندسي الشكل على الأرضية والفسيفساء الزجاجي في المحراب.

وتقع المدرسة التي افتقرت إلى الصيانة مقابل الضريح. أما المداخل المقابلة للضريح فتمتد من الممر الكبير إلى الفناء المستطيل (20.5 X 16.78 متراً). وإلى الشرق تقابل الواجهة ثلاثية الأقواس رواق الصلاة المقسم إلى ثلاثة أجنحة بصفين من العقود لكل صف منها أربعة أقواس. وعلى الجهة المقابلة يوجد إيوان عميق فقد سقفه الأصلي؛ ونظراً لمحدودية الفضاء المتاح من الجنوب لم يستطع المصمم سوى عمل مساحات تشبه الإيوان الضيق. ولم يسلم من ديكور رواق الصلاة إلا أجزاء أكثر بساطة من تلك الخاصة بالضريح، بيد أن جدران المحراب كُست بالجص المنحوت بدقة بتشكيلات من الشرائط والأرابيسك.

إن هذا المجمع من أكثر العمائر التيمورية إتقاناً، وللأسراع في إنجازهِ استلزم الأمر مشاركة فريق كامل من العمال. وعلى الرغم من غلبة الميزات العمرانية المعروفة في القاهرة منذ زمن بعيد كمعالم الواجهة، فيها عديد العناصر النموذجية من العمران السوري. فالخصائص الإحداثية والزخرفية تشبه مثيلاتها في عمائر القدس ودمشق وحلب؛ فالمخطط والبناء العمودي، على سبيل المثال، مستعاران عشوائياً من قبة الصخرة في القدس، أما مخطط المستشفى فالفضل فيها يعود إلى مخطط مستشفى نورالدين في دمشق. إن صف العقود في المحراب والفسيفساء الرخامي والآخر الزجاجي وفن العقد الزخرفية على الواجهة فضلاً عن الكتابة الكوفية على الجدران الداخلية للضريح، كلها من ميزات الإرث السوري بامتياز. ويُعتقد بأن تدمير المغول لسورية دفع بالحرفيين إلى الفرار إلى القاهرة هرباً من بطشهم، بيد أنه يغلب الظن الآن أن حملات المماليك في سورية وجنوب-شرق الأناضول وضعت العربيين من المماليك على احتكاك مباشر بالإرث العمراني الثري للمنطقة، وساعدت ثرواتهم ونفوذهم على جذب أمهر الحرفيين إلى القاهرة.

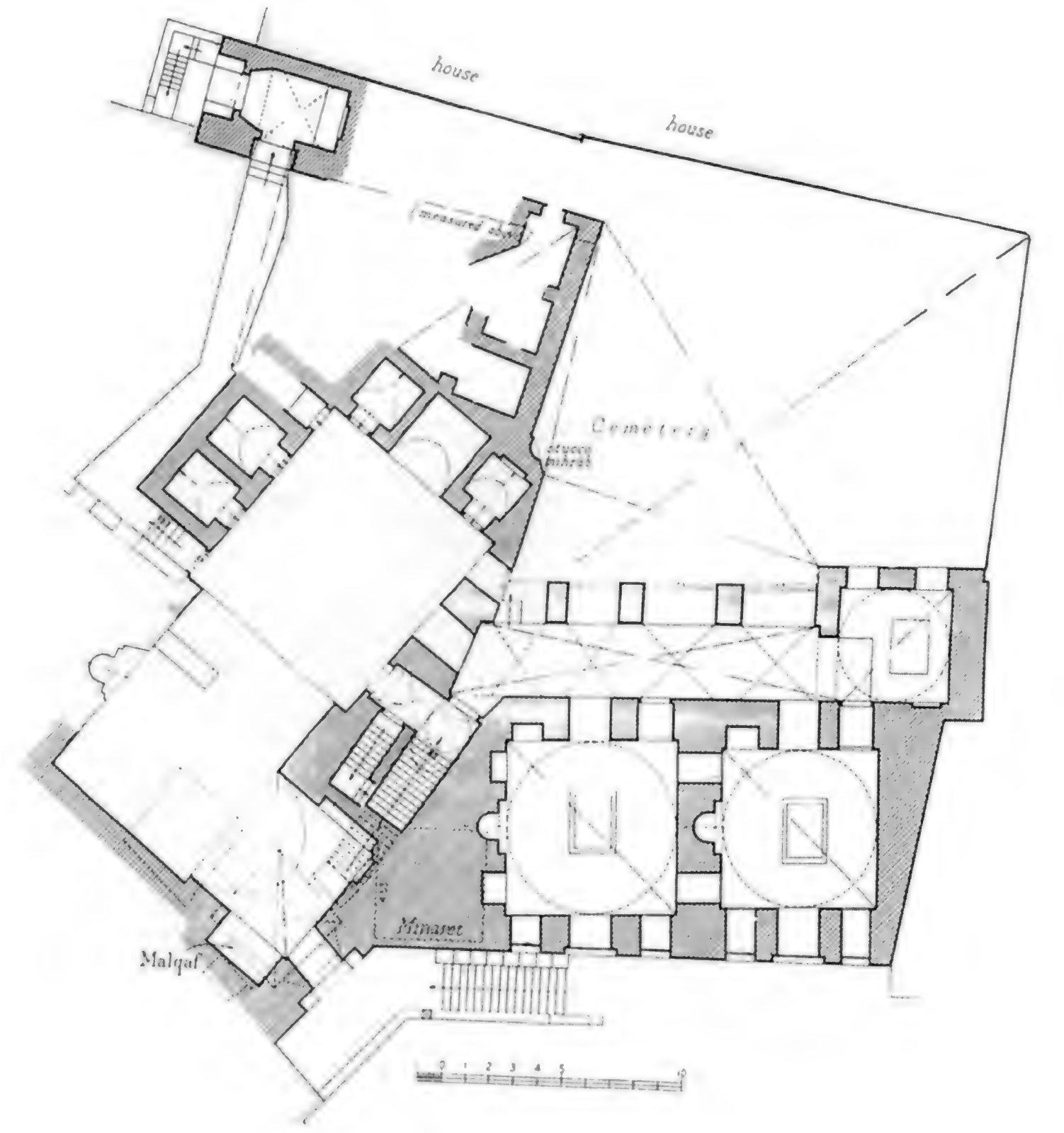
وفي العقدين التاليين بعد وفاة السلطان قلاوون في العاشر من نوفمبر / تشرين الثاني سنة 1290، تصارع أمراء المماليك تصارعاً مميّتاً على السلطة، بينما نصبت زمر منافسة أولاد قلاوون على العرش؛ فقتل الأشرف خليل (العهد 94-1290) وخلفه آخر أولاد قلاوون، محمد، البالغ من العمر حينها ثمان سنوات، ولقب بالناصر، وفي العام الذي تلى، اغتصب كتبوكا العرش (العهد 97-1295)، وهو مملوك مغولي لقلاوون، من الناصر محمد وأمر باستبدال مدرسة وضريح لنفسه بالحمام الواقع شرقي ضريح قلاوون. فانطلقت الأشغال ووضعت الأسس اللازمة وارتفع البنيان ليطل الكتابة النقشية في الواجهة، ولما انتهى البناء أزيح السلطان عن عرشه لمصلحة آخر، فأعيد الناصر محمد من جديد سنة 1299 وأمر بإكمال بناء المدرسة باسمه، وأنجزت بعد خمس سنوات. وقد أمر بدفن أمه ونجله في الضريح، وعلى الرغم من أنه خطط أيضاً لرقاده فيه، إلا أنه دفن في ضريح والده القريب. ويتألف مخطط المبنى من أرض مستطيلة مساحتها 31 X 53 متراً، وقد رُسمت المدرسة عند زاوية تتيح توجيهها نحو القبلة توجيهاً صحيحاً. ومثل المجمع القريب، للمبنى ممر مركزي يفضي إلى المدرسة على الطرف الجنوبي، وإلى الضريح إلى الشمال. وعلى الرغم من أن الضريح أصغر حجماً بكثير والمجمع كان متواضعاً مما عليه مجمع قلاوون، كانت المدرسة بالمساحة

المجمّع بذكاء على شكل مدرّجات وبمستويات متنوعة يتم الانتقال بينها بواسطة سلالم أو منحدرات، حول المصمّم معضلة المبنى الى حسنة، إذ أسس سلالم تبدأ من الشارع وتمتد إلى البوابة التي تنهض على يمينها منارة ذات طوابق ثلاثة مفصولة بالطنوف التاجية المقرنصة. فالطابق الأول منها مكون من بدن مربع طويل من الحجر مُزِين من الجنوب والغرب بشرف كاذبة مدعومة بطنوف تاجية ومقرنصة، وتعلوها أقواس حدوة الفرس بأحجار وسادية إسفينية. أما البدن العلوي، وهي الطابق الثاني، فجعل مثنياً ومن لبنات الآجر وله أقواس مستدقة النهاية مع قلنسوات ذات أخاديد، ويَتَوَجُّ الطابق الثالث الأسطواني الشكل بقبة مخددة. لقد أخفى التركيب المتناغم للواجهة تعقيدات الجزء الداخلي (الصورة 103) الذي يبدأ من البوابة التي يمرُّ المرءُ منها خلال المدخل المتعامد، ثم يصعد السلم الداخلي نحو المدخل المقبب الصغير الموجود عند مركز المجمّع. ويُفضي ممر آخر ذو قنطرة مستعرضة على اليسار إلى فناء داخلي (مسقف حالياً) ذي طابقين من الطيقان وحُجرات صغيرة، وإلى الشرق منه غرفة واسعة مرتفعة قليلاً إيوان مقنطر نفقي الشكل تُضاء الغرفة من شباك يطل على البوابة. كما يمكن الوصول إلى الفناء من الشارع خلال سلالم وممر منحنٍ. وتتَوَجُّ البوابة هناك بقلنسوة مقرنصة بديعة ربما كانت أصلاً المدخل لقصر سالار. كما تؤدي غرفة المدخل المقبية التي تقع في مركز المجمّع إلى ممر طويل مغطى بقنطرة مستعرضة تُفضي بدورها إلى ضريح صغير (بقطر 7.06 متراً) يضم قبراً مخرباً مغطى بقبة حجرية، وهي الأولى من نوعها في مصر. وإلى يسار الممر جعلت ثلاث فتحات مقوَّسة تطل على الفناء وتغشاها مُشَبَّكات من الحجر المنحوت والمخرم. أما على يمين الممر، فتقع أضرحة العرابين، وأولاهما والأكبر حجماً فيها كتابة تُنسب إلى سالار، ولضريحه أبواب صندوق خشبي وألواح قبر، وحنيات ركنية مقرنصة وكسوة من ألواح رخامية على جدران القبلة. أما القبر الثاني (وقطره 6.47 أمتار) فكتب باسم سَنجار وديكورُه أكثر بساطة؛ بيد أن كلا القبرين متوجّ بقباب من لبنات الآجر المُخدّد المكسو بالحص.

وتُعلن لوحة التأسيس أن المبنى ليس إلا "مكاناً"، كما أن الغرض من إنشاء الغرف الواقعة على يسار المدخل غير واضح وتقع على زاوية خمس وأربعين درجة منه، وهو ترتيب غريب تماماً استلزم إقامة محاريب غير بارعة. أما الأضرحة فهي الوحيدة المتجهة نحو القبلة، على غير ما درجت عليه غالبية مجمعات العصر، ولأن براعة المهندس العمراني لا غبار عليها، كان من الصعب إيجاد تفسير. وقد كتب المقرزي حوالي قرن من الزمن بعدها أن المجمّع أنشأ مدرسة للشافعية وتكية للصوفية (أو خانقاه) وأن بعض الباحثين اعتقد أن الفناء الداخلي صُمم مركزاً للتكية والغرفة الكبيرة مدرسة بإيوانين أحدهما للتدريس والآخر المقابل للصلاة.

أما الخانقاوات التي أوعزَ ببنائها كبار المماليك من السلاطين والأمراء وقتئذ فإنها أكبر حجماً بكثير. وكان أول من أدخل الخانقاه إلى مصر هو صلاح الدين سنة 1173، وفي عصر الصوفية المملوكية غدت الخانقاه جزءاً لا يتجزأ من المجتمع المصري. وقد بدأ سالار، وهو رفيق بيبرس الجاشنكير، عندما كان أميراً، ببناء ضريح وخانقاه ومسكن على موقع سابق لقصر الوزراء الفاطميين، واكتمل البناء سنة 1310 خلال عهد سلطنة بيبرس القصيرة بعد انتصاره على سالار وقبل إعادة الناصر محمد إلى العرش. وكان مجمع بيبرس أكبر حجماً من مجمع سالار، فقد شغل مساحةً مستطيلة أبعادها

103. القاهرة، مجمع سالار وسَنجار الجولي.



102. القاهرة، تخطيط مجمع سالار وسَنجار الجولي، بدئ به سنة 1303.

وقد أوعزَ ممالك آخرون ببناء صروح لقبورهم في القاهرة، لكنهم لم يكونوا يستطيعون تأمين مواقع رئيسة من القصة توافرت لغيرهم ممن هم على هرم السلطة. فالأمراء سالار (المتوفى 1310) وسَنجار الجولي (المتوفى بين 45-1344)، على سبيل المثال، تمكنا من الحصول على موقع لمجمع قبورهما محاذ لقصر سالار قرب مسجد ابن طولون على تلال المقطم الناتئة. ولا بد أن يكون الأميران قد التقيا وهما مملوكان لقلاوون وأولاده. وعلى الرغم من اختلاف خلفية أحدهما عن الآخر، إلا أن المماليك الذين خدموا السيد نفسه كانت لديهم أواصر الولاء نفسها (أو الخوش داشية)، على الرغم من أن هذه الحمية لا تشتد إلا في الأزمات. وفي سنة 1299 وإبان العهد الثاني للناصر محمد بوصفه حاكماً ألعوبة في قبضة المماليك، كان سالار والياً على مصر، يتقاسم السلطة مع بيبرس الجاشنكير، بينما كان سالار الوصي الأول على الناصر محمد (أو الأسطى دار). وبنى سالار المجمّع عام 1303 عندما كان في أوج قوته، ولكن عند عودة الناصر محمد الثالثة إلى الحكم سنة 1310، زجّ بسالار في السجن ليموت هناك جوعاً. وأصبح سَنجار حاكم فلسطين والعراق الرئيس للعمارة فيها، لكنّه ما لبث أن صار مكروهاً وسُجن خلال العقد 1320 ليموت في سجنه أيضاً بين عامي 45-1344. وينسب المؤرخ المقرزي (المتوفى 1441) إلى سَنجار الفضل في تأسيس البناية، على الرغم من أن سالار كان الشخصية الأبرز وقتها كما أنه كرم بضريح أكبر حجماً وأعظم ديكوراً وزخرفة.

وبينما كانت الإنجازات العمرانية لقلاوون وكتبوكا والناصر محمد عادية ومنبسطة، ومُدْرَجَة ضمن المخططات الفريدة ضمن النسيج الحضري القائم أصلاً، فإن عمائر سالار وسَنجار استلزمت أن تكون بارزة ومؤثرة ومميّزة (الصورة 102). ولما صُمم





104. القاهرة، القلعة، مسجد الناصر محمد، 1318-35، المنارتان.

إليها، وبذا أصبحت التقانات الفارسية في متناول اليد بفضل التقارب الذي حصل في العلاقات المملوكية-المغولية خلال العقد 1320.

وبينما شجّع بيبس الأول توسيع القاهرة باتجاه ضاحية الحسينية الشمالية-الشرقية الجديدة، شجّع الناصر محمد أمراءه على البناء جنوب المدينة بين الأسوار الفاطمية والقلعة في منطقة كانت مقبرة وكان مخططاً أن تكون طريقاً موكباً للسلطان وحاشيته. وقد جهّز الكثير من أمرائه، وكانوا في معظمهم أصهاره، بكل ما يحتاجون من مواد بناء وتمويل لحملة الإعمار هذه، وكانت معظم هذه المؤسسات الأميرية مساجد جامعة أقيمت لاستيعاب عدد السكان المتنامي. وفي العهد الأيوبي الشافعي سُمح بتشيد مسجد جامع واحد في كل موقع مدني، بينما ألغى المماليك، الذين كانوا على المذهب الحنفي، هذا التحديد القسري، وأجازوا المساجد الجامعة. وقد أقيمت بعض هذه الجوامع على طراز مسجد السلطان في القلعة، مع اختلاف كبير في الحجم. وشيّد أكبرها سنة 1339-40 على درب الأحمر ساقى الملك وصهر الناصر محمد والحاكم الأخير لحلب، الأمير الطنبغة المريداني، ولم يكن التشابه مفاجئاً، ولا سيما أن المصمّم كان عمرانيّ البلاط، المعلم ابن السيوفي. وبلغ طول ضلع مساحة الجامع حوالي ثلاثة وأربعين متراً، بينما أقحمت الزاوية الشرقية لتقابل الواجهة زاوية الشارع. وقد

ثلاثون متراً عرضاً وسبعون طولاً، أما سجل الأوقاف فقد ضمّ أسماء طاقم الملاك المنخرطين فيه وعددهم ومراتبهم ومنهم أربعمئة متصوّف عُيّنوا في الخانقاه، مئة منهم كانوا قاطنيه، فضلاً عن مئة من الجنود كانوا الأولاد الأكبر سناً للأمراء، وقع الاختيار عليهم للسكن في المجمع أيضاً. ومن بين المعيّنين أيضاً الشيخان، الحنفي والشافعي أئمة للمصلين، واثنان من المرّدين وموزع الماء والسادن ومُضيء المصابيح والحارس والبواب ورشاش الماء والطباخ ومراقبي الطعام والوزان وطبيب العيون وغسال الموتى ناهيك عن مُستخدمي الضريح وغرف المبيت. أما مُرتباتهم وأجورهم فكانت تؤمّن من عائدات الأملاك التي وقفت للمؤسسة.

لقد تميّز العهد الثالث للناصر محمد (41-1310) بالنمو الاقتصادي وتشيد الصروح العمرانية الهائلة في القاهرة. فقد أوّز السلطان بتنفيذ برنامج بناء فخم فوق القلعة فضلاً عن قباب القصر والجامع الضخمة هناك؛ فقد بلغ قطرها ثمانية عشر متراً لقباب القصر وخمسة عشر لقباب الجامع. وقد خيّمَت هذه القباب الشاهقة على أفق مدينة القاهرة حتى القرن التاسع عشر عندما شيّد محمد علي مسجداً في الموقع نفسه (الصورة 394). ويمكن تصوّر شكل القصر، وهو قصر الأبلق، مما وصل من وصف ونقوشات من القرن التاسع عشر، صمّد منه المسجد الجامع (35-1318) وهو بناء منفرد مستطيل (53 على 59 متراً) ذو فناء مركزيّ تحيطه قناطر شاهقة وأربعة أروقة متعدّدة الأعمدة. وتبلغ مساحة رواق الصلاة أربع بائكات نحو العمق، أما باقي الأروقة الثلاثة فتتكون كل منها من بائكتين. وتُغشى البائكات التسع التي أمام المحراب بقبة كبيرة الحجم، كانت من الخشب في الأصل ولكن أُعيد ترميمها عدة مرّات. أما الجدران الخارجية فمكسوة بالحجر المقطّع، وقد غُثمت الأقواس وتيجان الأعمدة من مبانٍ بطليموسية ورومانية ومسيحية. أما الجزء الداخلي العلويّ فقد كان مُزيّناً بالدادو من الرخام قبل أن يُرفع ويُنقل إلى إسطنبول في القرن السادس عشر (راجع الفصل 15، حاشية رقم 16). أما المنارتان الحجريتان (الصورة 104)، إحداها تقع إلى الزاوية الشمال الشرقية والأخرى على البوابة الشمالية-الغربية، فهما أغرب ما في الجامع. فالأولى لها قاعدة مستطيلة وطابق ثانٍ أسطواني وطابق ثالث سداسي الشكل مفتوح؛ أما الثانية فلها بدن أسطواني منخفض محفور بخطّ أفقيّ متعرّج منحوت في حلية نافرة، ولها طابق ثانٍ أسطواني مزين بخطّ أفقيّ متعرّج فضلاً عن طابق ثالث ذي أحاديّد عميقة. وكلاهما متوجّتان بنهاية بصليّة مقببة ومزينتان فوق الطابق الثالث بالبلاط المزجج باللون الأزرق الفاتح، والبنفسجي-الأرجواني، والأبيض. لقد كان هذا الديكور الجديد جزءاً من الحملة الثانية لإعمار المسجد حيث تمّ إعلاء الأسوار وإعادة التسقيف وتكسية أبدان المنارتين بلبات الأجر والبلاط المزججين. ومن الواضح أن استخدام البلاط ولبات الأجر المزججة -فضلاً عن الشكل البصليّ لنهاية المنارتين- جديدان على تقاليد العمران القاهري. ويُورد المقرزي بهذا الشأن أن بناء من تبريز اشتغل في تشييد جامع قُوصون في القاهرة (1330) وصمّم المنارتين على وفق تلك الموجودة في جامع عليشه في تبريز (الصورة 13)، كما أن آثار التزجيج الظاهرة على عدة عمائر يدل على مشاركة متخصصي البلاط من تبريز في بنائها خلال العقدين 1330 و 1340. وقد بان الذوق للألوان الفاتحة في القاهرة في القرن الثالث عشر بجلاء. فضريح قلاوون، على سبيل المثال، مزين ببذخ بألواح الرخام متعددة الألوان والفسيفساء الرخامي والأعمدة الزجاجية الزرقاء -الفيروزية الداعمة لصفوف عقود المحراب. وقد شجّعت نهضة القاهرة في عهد الناصر محمد على هجرة الحرفيين المهرة

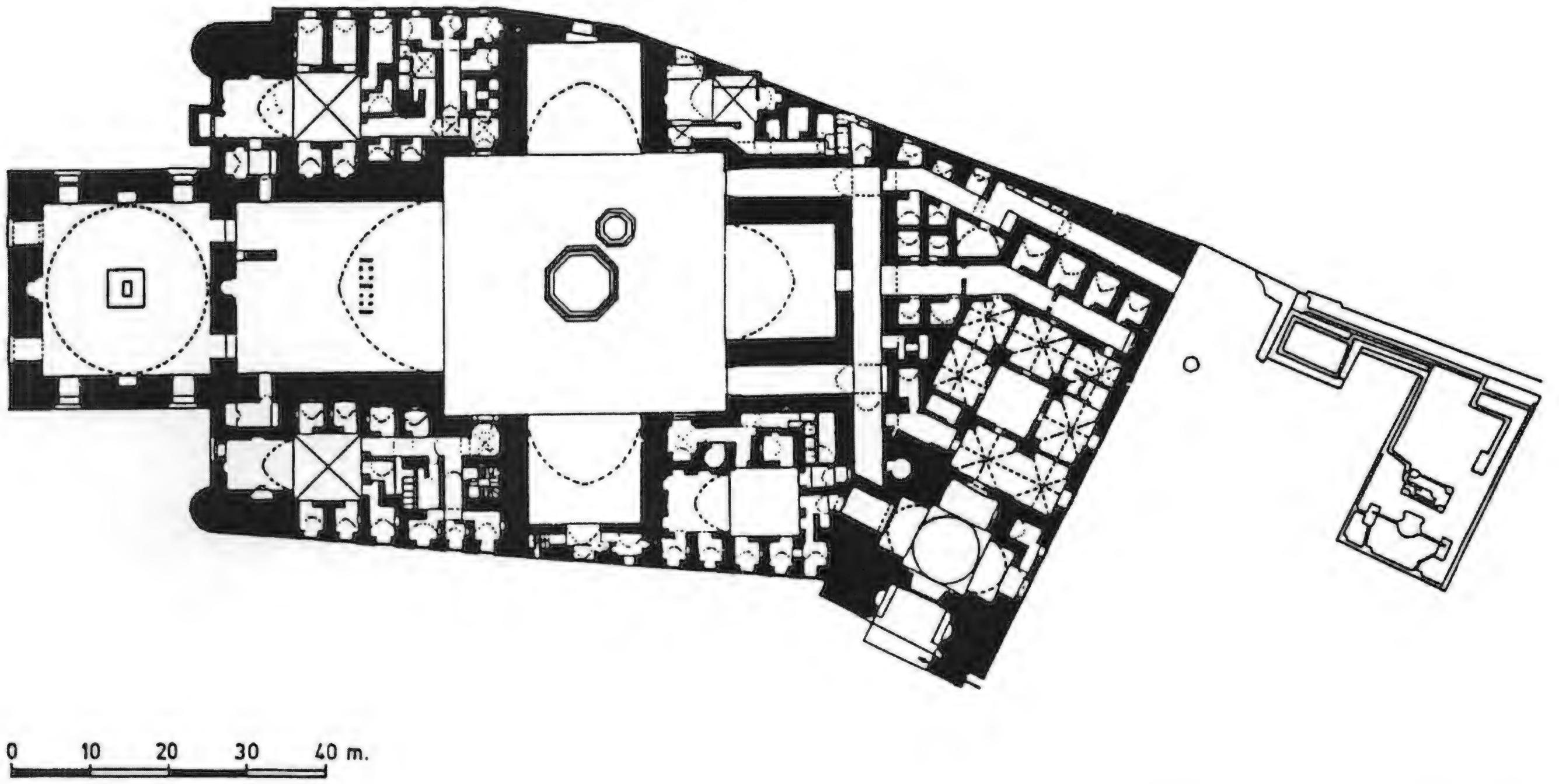


105. القاهرة، مسجد الماريداني، 40-1339، الفناء والمشرية.

في الإسكندرية في شتاء ذلك العام. وقد حصّد أرواح ما يقارب ثلث عدد السكان، وقدر عدد ضحاياه بين مئتي ألف ومئتي ألف ونصف، ناهيك عن الأوبئة المصاحبة مثل ذات الرئة الذي لم تستعد بعده الكثافة السكانية تقديراتها الأولية. وبعد أربع سنوات أطيح بالحسن ونُصّب صالح سلطاناً، وهو نجل آخر للسلطان الناصر محمد، الذي ما لبث أن أطيح به بعد ثلاث سنوات وأعيد الحسن من الحريم، حيث كان سجنه، وفي عودته إلى العرش من العام 1354 حتى العام 1361، أصبح مكروهاً من الشعب لبخله على المماليك، بينما استنزف خزينة الدولة بالصراف على صرح مدفنه الضخم. لقد كان هذا المبنى، على الأرجح، أكبر العمائر المملوكية قاطبة، إذ شيد على الطرف الغربي من القلعة على الموقع المحاذي للميدان الكبير، وانطلقت أعمال تشييده سنة 1356، ولم يكن مكتملاً حين أطيح بالسلطان الراعي بعد خمس سنوات. وقد تمت دعوة المهندسين من كل أرجاء العالم الإسلامي للإسهام في بناء هذا الصرح العظيم، المزمع قيامه على مساحة مئة وخمسة أمتار طولاً وثمانية وستين عرضاً، لتغطي مساحة ثمانية آلاف متر مربع، ويشمل المشروع إقامة مسجد جامع على مساحة متعامدة الشكل مع أربع مدارس وضريح فخم فضلاً عن ملجأ للأيتام ومستشفى وسوق مسقّفة ودكاكين، وبرج ماء وحمّام ومطابخ. ويبدو المخطط (الصورة 106) متجهاً

استخدمت ألواح مسطحة ذات قلعنسات مقرنصة لتزيين المنظر من الخارج. كما توجت المنارة المئنة قرب المدخل بقيبة قائمة على أعمدة رفيعة، كما ازدان الجزء الداخلي منها بحلية جميلة من المخزون الزخرفي المعاصر كألواح الرخام والجص والخشب المنحوتين والشبابيك المطعمة بالآجر. ومن جهة الفناء ازدان رواق الصلاة بالمشريات أو الشناشيل (الصورة 105). أما المحراب فبدأ مُشرقاً بالألوان حيث الفسيفساء الذي شيد من الحجر الملون والعقير، والأعمدة الزجاجية الفيروزية والحجر المشدوف ذو الألوان المتدرجة التي جعلت منها الأسكفة. أما جدران القبلة فقد زينت بالجص المنحوت لتشكيل مجاميع الأشجار.

لقد شهدت العقود الأربعة بعيد وفاة الناصر محمد سنة 1341 عودة اضطرابات العهد الأسبق؛ وقد أنهكت المشكلات الاقتصادية والاجتماعية كلاً من سورية ومصر بينما تصارع المماليك على السلطة في عصر ورثة آل قلاوون، إذ انتقلت السلطنة في بحر سبع سنوات فقط إلى سبع من أولاد الناصر محمد، وكان سابعهم الحسن، وعمره أحد عشر عاماً فقط، عندما نُصّب سلطاناً في صيف عام 1347، على الرغم من سيطرة مجلس عسكري من الأمراء حينها على الإدارة والخزينة. وقد بُدّدت الاحتياطات المالية التي رعاها الناصر محمد ووصلت الأزمة الاقتصادية للنظام أوجها بانتشار الطاعون



106. القاهرة، تخطيط مجمع حسن، بدئ ببنائه به سنة 1356.

اتجاهين: قسم الخدمات، الذي يبدو على زاوية مائلة نحو المسجد ويتضمن المدخل والميضأة وبرج الماء، أما المدرسة والضريح فوجهتهما إلى القبلة ومقامان على قاعدة مرتفعة.

107. القاهرة، مجمع حسن، البوابة.



أما الواجهة الخارجية فموشحة بكوات عمودية وسطحية ومنتظمة المسافات تعلوها طنوف عميقة تاجية مقرنصة كانت في الماضي مزودة بشرف لإطلاق السهام أو النيران. ويبلغ ارتفاع البوابة الرائعة النادرة (الصورة 107) ثلاثة وسبعين متراً فوق مستوى سطح الشارع، متوجة بمقرنصات مشكّلة بهيئة شبه قبة ويكتنفها عمودان جُعلا منحوتين على نحو لولبي ولكل منهما تاج وألواح عمودية. وتشي حالة التقطيع الناقص على بعض الألواح بأن عناصر زخرفية كبيرة الحجم قد هيأت مقدماً لتلائم الحيز المزمع، بينما وضعت عناصر أقل حجماً لشغل مكانها. وكان ممكناً وضع منارتين لتكتنفا البوابة فتبرز ارتفاع البوابة أكثر، ولكن إحداها انهارت قبل وفاة الراعي بثلاثة أشهر، وراح ضحيتها ثلاثمائة من الناس. وكان هذا الحدث نذيراً لسقوط السلطان نفسه، فتوقف المشروع بأكمله. بيد أن الحجر المنحوت حول البوابة كان من أفخر الأنواع وأكثرها جودة، وضم موتيفات صينية كأزهار الأقحوان واللوتس.

ويُفتح بابان برونزيان بديعان على مدخل متعامد الشكل له منبسط درج خلفي مرتفع قليلاً فضلاً عن قنطرة مقرنصة مذهلة؛ ومن الجدير بالذكر أن هذين البابين نقلهما السلطان مؤيد إلى مسجده في باب الزويلة غير قانوني (الصور 114 و 115). ويؤدي المدخل إلى ممر ذي انعطافين (double-bent passageway) يُفضي إلى مركز المجمع حيث الفناء الواسع المكسو بالرخام تتمركزه نافورة مزخرفة (الصورة 108). وعلى جانب من جوانب الفناء الأربعة ينهض إيوان شاهق، وتؤوي زوايا البناية الأربع الواقعة بين أطراف الإيوانات مدارس للمذاهب الشرعية الأربعة، ولكل مدرسة فناءها الخاص تكتنفه أربعة أو خمسة طوابق تحوي غرفاً لإسكان الطلبة. فأعلى الإيوان الجنوب-الشرقي توجد قنطرة اعتقد المعاصرون أنها فاقت في روعتها وحسنها طاق الساسانيين في طيسفون (أو المدائن)، الذي يعدّ أحد عجائب الدنيا. وبلغت كلفة الخشب وحده المستخدم في بناء المركز لهذا الطاق مئة ألف درهم، أو



108. القاهرة، مجمع حسن، منظر من الفناء.

لقد برّع المهندس العمران في حلّ مشكلة هذا المبنى المتمثلة في ضرورة تحقيق أقصى منظر حضريّ ممكن والوجهة نحو مكة. فمن الخارج ضوعفت رؤية الضريح من جهة القلعة، وهي مركز السلطة المملوكية، بزيادة بروز ثلاثة أجزاء من المبنى وبتأطيرها بمنارتين، ما أدى بالمناورة الجنوبية إلى استعادة قوامها الأصلي. كما أنّ وضع الضريح خلف حرّم الجامع يعني أن وجهة المصلّين نحو الضريح. ويُمثّل مجمع السلطان حسن ذروة العمران القاهري المبكر من أشياء عدة، بيد أنّ حجمه وانعزاله جعلاه استثنائياً، كما أنّ التخطيط ذا الإيوانات الأربعة مع قبة خلف إيوان القبلة والبوابة المكتنفة بمنارتين والبهو المقبّب، كلّها من ابتكار العمران القاهري. بيد أنّ بعض الباحثين ينسبون هذه الميزات إلى عمائر معروفة في آسيا المركزية والأناضول، ويبدو ذلك الاحتمال راجحاً على الرغم من أنّ الطرز المقصودة تخرّبت تماماً كصروح الإلخانيين في شمال-غرب إيران ومنها مجمع غازان في تبريز ومجمع أليوتو في السلطانية (راجع الفصل الثاني). لقد شكّل الإلخانيون القوة الرئيسة إبان القرن الرابع عشر ومازالت صروحهم أمثلةً تحذى. ومع انهيار الدولة الإلخانية سنة 1335 تجمدت حركة البناء، ومع تواتر العنف والقتل في الشرق الأوسط ناهيك عن انتشار وباء الطاعون الذي حصّد الآلاف من الضحايا، برزت القاهرة قبلة المهرة الفارّين جالبين معهم تقانات وموتيفات مهمة كالقناطر المقرنصة والنقش الكوفيّ المربع وتقاليده الفنون الصينية التي كانت مفضّلة هناك. وقد كتب ابن خلدون، الذي وصل إلى القاهرة سنة 1382، عشرون عاماً بعد وفاة حسن، أنّ المدن الكبرى والصروح العظمى بناها الملوك الأقوياء فقط،

ما يساوي تكلفة بناء مسجد كامل وقتها. وقد استخدم الإيوان رواقاً للصلاة، بينما كُسيّ المحراب والقبلة بألواح الرخام متعدّد الألوان. وعلى يمين المحراب يُلاحظ المنبر الرخامي الذي ذكره المعاصرون بكبير إعجاب وكثير مدح، ويقابله طابق علويّ يتبوّؤه المرددون لتأمين وصول الصوت إلى المصلّين كافة. وحول الإيوان وعند نقطة نهوض القنطرة، وجدت الزخرفة الجصية البديعة مع كتابة نقشية لآيات من القرآن منحوتة بالخط الكوفيّ مقابل أرضية أرابيسك زهرية. ويكتنف المحراب بابان يُفضيان إلى الضريح خلف إيوان القبلة؛ فالباب على اليمين كان موجوداً أصلاً ويمتاز بروعة إتقانه ومهارة إنجازهِ الأخاذة، فهو مطليّ بالبرونز المحفور بالذهب والفضة. أمّا غرفة الضريح، وهي مربع بسيط، فالأكبر من بين مثيلاتها المقببة في القاهرة، إذ إنّ أبعادها هي واحد وعشرون متراً من جهة وثلاثون من أعلى الجدران. ويتوسّط القبر الرخامي المرتفع مركز غرفة الضريح كما أنّه محاطٌ بواجهة خشبية؛ بيد أنّه لم يدفن فيها إلاّ نجلا السلطان حسن الشابان، كما لم يُعثر على جثة السلطان بعد اغتياله. وكسيت الجدران الأربعة بألواح الرخام، وفي أعلاها جعلت زخرفة خشبية محفورة ومرسومة بآية العرش (السورة 2، الآية 225)، وهي الآية التي تُشير إلى عظمة الله وجلال شأنه. كما دُهبَت مناطق المثلث المحدث (pendentives) ولوّنت بسخاء وكانت مسنداً للقبّة الخشبية البصلية الشكل الأصلية، إلّا أنّ القبة الحالية ليست إلّا بديلاً مُرمّماً. وكانت هذه الغرفة المذهلة تُضاء بمئات المصابيح الزجاجية الرائعة التي صُنعت خصيصاً لها (الصورة 138).



109. القاهرة، مجتمع "سلطانية في المقبرة الجنوبية، العقد 1350.

في عمارة القباب المزدوجة إلى القرن الحادي عشر. كما أن الزخرفة النافرة المنحوتة التي تُزين بدن الضريح الشرقي - وهي من الأرابيسك بين الشبايك والكتابة الكوفية فوقها - ترجمة أخرى لتحوّل الموتيفات الإيرانية الآجرية إلى الحجر المنحوت. كما أن الاحتقان المتزايد في العمران في القاهرة دلّ على أن الحصول على المواقع المختارة كان شاقاً، وأن دعم مظهر البناية عن بعد، سواء بالامتداد نحو السماء أو بالمبالغة في العناصر اللافتة، صارت قضيةً مصرية، وأفضل مثال على الميل إلى الإسراف في علوّ العمائر الصغيرة هو ضريح يونس الدوى دار (1382) قرب القلعة الذي بلغ طول قبته واستطالة بدنها حدّ الاعتقاد الخاطيء بأنها منارة.

وضرب مثلاً على ذلك الأهرام وإيوان كسرى (أو قصر طيسفون). فالسلطان حسن الذي كان ضعيفاً وحكمه مهزوزاً، حاول ترك أثر له في صرح ضخم يُخلده، فكان إنجازهُ العمراني الهائل الذي خلد إخفاقه السياسي.

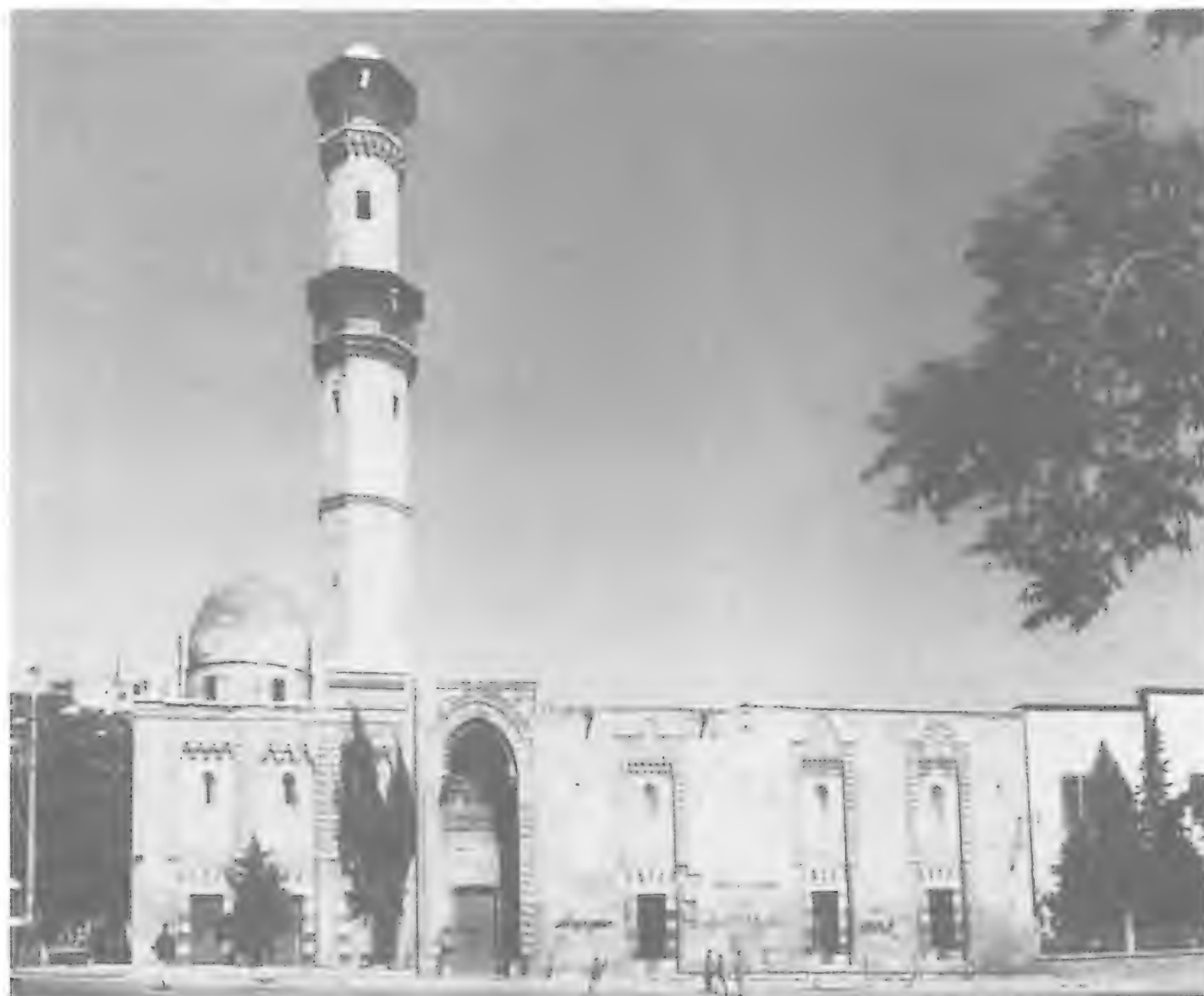
ولو مكّن البناؤون القاهريون من إقامة قبة حجرية فوق الضريح المنشود للسلطان، لكانوا فعلوا، لكن الحجم الهائل للمبنى أجبرهم على استخدام الخشب بدل الحجر، بيد أن الشكل البصلي معروف بين العديد من قباب المزارات في القاهرة المنجزة منتصف القرن الرابع عشر. فقبة ضريح الأمير سرغامش (1356)، على سبيل المثال، كانت مصقولة على عكس طرز القباب المعاصرة التي كانت مضلعة وتنهض من طنف تاجي مقرنص حول بدن مرتفع. وأفضل الأمثلة موجودة في مزار مجهول الهوية في مقبرة جنوبية معروفة بالسلطانية قد يعود تاريخها إلى العقد 1350. ويتكوّن من قبتين بصليتين مضلعتين على بدنين مرتفعين تكتنفان إيواناً مقنطراً (الصورة 109). وينفتح الإيوان، في الأصل، على فناء لم يصمّد منه سوى منارة في إحدى الزوايا. ولكل قبة قبة أخرى داخلية سُفلى حجرية مضلعة مثبتة بالإسمنت ولبنات الآجر، بينما يُثبت الجسم ككل بنظام إسناد داخلي مخبأ خلف أسطوانة القبة وفوق القبة الداخلية السفلى. إن من المفروض أن هذا النظام الهندسي يستخدم في بناء القبة من لبنات الآجر، بيد أنها عملت من حجر الكلس، وهذا يُثبت أن هذا النظام من البناء غريب على مصر بل مستورد من العالم الإيراني التي فيها أقدم النماذج المهمة والشهيرة مثل مبنى كوري مير في سمرقند (الصور 53-53) من القرن الخامس عشر، ومن المؤكد كانت هناك عمائر أقدم لكنها لم تصمّد، بينما يمكن إرجاع تاريخ أصل التقاليد الإيرانية

العمارة في مصر وسورية والجزيرة العربية في عصر المماليك الشركس، 1389-1517

واحد من القناطر، باستثناء جهة القبلة التي خلّت من القناطر، بينما جعل رواق الصلاة على بُعد بائكتين نحو العمق. وعلى الزاوية الشمالية-الغربية يقع كلٌّ من المدخل والمنارة والقبر، ويتميّز الجامع بطرازه الحلبي النموذجي لاعتماده تخطيط جامعي زهير غازي قبل قرنين من الزمن وجامع الطنبغا الماريداني (1318)، لكن طريقة إقامة القبر تستحق وقفة؛ فبينما اعتاد مهندسو القاهرة على إقحام العمائر في المناطق ذات الكثافة السكانية العالية ضمن النسيج الحضري وبالتالي أقلمة كل ما تبقى من هياكل عمرانية من أجل وجهة الضريح نحو القبلة، استطاع المهندسون الحلبيون تأمين أكبر قدر من الموقع المفتوح فضلاً عن قناعتهم الكاملة بدمج الضريح خلف واجهة مترامية الأطراف. فليس من شيء يدل على وجود الضريح سوى القبة التي تنهض على نحو لافت خلف الواجهة. ومن بين المعالم العمرانية الحلبية الأخرى هي ثنائية التلوين (أو bichrome أي: أبلق؛ يعني الأسود والأبيض) والحلية المنحوتة بدقة وتفصيل والمنارة المثمنة، فضلاً عن العقود المتحدة من الأعلى (groined vaults).

ثم ما لبثت سورية أن وقعت فريسة في براثن تيمور بعد أن أخذ المماليك المتصارعون على السلطة مأخذهم منها؛ فقد اجتاحت تيمور حلب وحمص ودمشق في شتاء سنة 1400-01. ولم يكن الغرض من حملته القصيرة هذه ضم سورية، بل إظهار قوته وجبروته. وعلى الرغم من أن حلب استسلمت من دون مقاومة تذكر ومن ثم غادرها الغزاة، إلا أن دمشق نهبت تماماً ومن ثم حُرقت عن بكرة أبيها لتكون مثلاً لمن تسوّل له نفسه مقاومة تيمور أو الوقوف في وجهه. غادر تيمور سورية في الربيع بعد أن

110. حلب، واجهة مسجد الطنبغا الأطروش، 1399-1410.

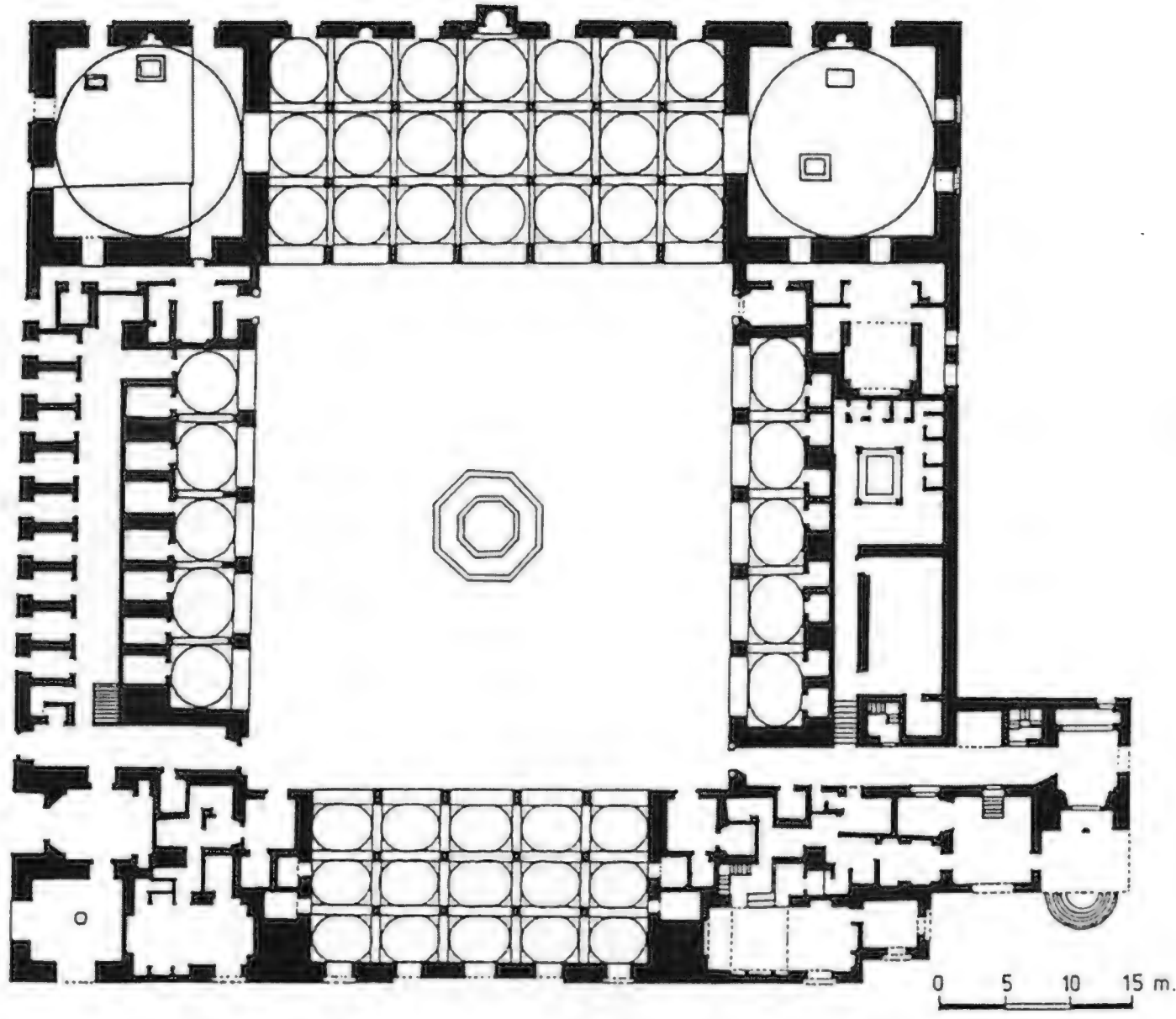


بعد وفاة السلطان حسن سنة 1316، لم يبق أحد من أولاد الناصر محمد، لذا تمّ تنصيب أحد أحفاده، وهو المنصور محمد، استمراراً للتقليد القديم بإقامة سلطنات أو إمارات على رأس هرمها نسل المماليك كما حصل لقلاوون وأولاده بتدبير من أمراء المماليك أنفسهم. غير أن هذا النظام ما لبث أن انهار في العقد 1380 بنشوب حرب أهلية داخل فيلق المماليك الذي جلبه برقوق بن أنس (العهد 99-1382 المتقطع) إلى الحكم، لذا دشّن برقوق سلالة الشركس (أو البرجيين) الذين لم يرتبطوا برابطة الدم بين بعضهم البعض، على العكس من سلالة آل قلاوون، إنما بالعلاقات الشخصية إذ كانت غالبية ورثة عرش برقوق من مماليكه، وهلم جرا. وإذا كان تاريخ المماليك الأتراك عنيفاً، فتاريخ الشركس كان أكثر عنفاً واضطراباً. وعلى الرغم من الاقتصاد المتدهور والطاعون والمجاعة ناهيك عن اكتشاف الأوربيين طريقاً تجارياً نحو الهند يتجاهل مصر، شهدت هذه الحقبة نشاطاً عمرانياً منقطع النظير إذ وصل عدد صروحها إلى مئة وثلاثة وثلاثين صمدت في القاهرة وحدها.

وقد تميّزت العمارة الشركسية بعدد الإنجازات المرموقة، بعض منها كان في نهاية العصر الأول المبكر، كما أنه شهد تناقص المساحة المتاحة، فأصبح الإسراف في إعلاء البنيان وفي نموها العمودي صفة مميزة، وظلت الأضرحة النوع الغالب في العمران الشركسي، ولا سيما بعد التسامح الشرعي النسبي في تشييد الأضرحة التي أصبحت مهمة ومركزية في التخطيط العمراني نفسه. وبقيت الحجارة مادة رئيسة للبناء، وبسبب ندرة الرخام والخشب غدت الحاجة إلى ابتداء تقانات تعويضية جديدة ضرورة ملحة ولا سيما مع تناقص التجهيزات. كما طغت الزينة الخارجية والداخلية المُسرفة التي تحفل بتأثير تصاميم الفنون الأخرى على العمران، ومن بينها الحلية البديعة التي غشت البوابات على نحو متسلسل والشبابيك ومناطق الانتقال والقباب، حتى أصبحت علامة فارقة في الأسلوب العمراني الشركسي.

لقد نهضت سورية على نحو بطيء بعد ما عانت من ويلات منذ غزوات المغول وانتشار الطاعون وعصيان الولاة وحتى الحرب الأهلية. ومع سقوط صقلية بيد المماليك سنة 1375 وتدمير معامل جنوا على البحر الأسود، بدأت حلب بالانتعاش من جديد حتى غدت مركزاً تجارياً لقوافل الحرير القادمة من إيران لبيتاعه تجاراً فيينا. لذا باتت الحاجة ملحة لتشييد الأسواق الجديدة والخانات ولا سيما في ضواحي المدينة ذات الكثافة السكانية والواقعة على طريق القوافل، واستلزم هذا الحراك مرافق مهمة مثل المساجد الجامعة والمنائر والحمامات والتكيات. فجامع الأطروش (1399-1410)، على سبيل المثال (الصورة 110)، يقع على بعد مئتي كيلومتر جنوب-شرقي قلعة حلب وشيّدهُ الأمير آق بوغا الأطروش، وهو مملوك لبرقوق وكان والياً على صفد وطرابلس وحلب ودمشق على التوالي، وقد خطّط ليكون هذا الجامع مجمّعاً لثواه الأخير، إلا أن المنية وافته قبل انجاز البناء، وبعد بضع سنين من وفاته تكفّل بإكماله خليفته الدمرداش، ليكون عبارة عن مساحة مستطيلة بأبعاد 36 X 20 متراً ذي فناء مفتوح مُحاط بصفٍّ





112. مخطط مجمع فرج بن برقوق في المقبرة الشمالية بالقاهرة، 11-1400.

تضم مخازن وحمامات وطواحين وخانات ومجمعاً تسويقياً، ولم ينبُج منها سوى الخانقاه. وقد أتاح امتداد الموقع خارج المنطقة المخصصة تشييد عمارة متسقة منعزلة (الصورة 112) كجامع بيبرس (الصورة 93)، ويبلغ طول الموقع ثلاثة وسبعين متراً وللواجهة الرئيسة على الطرف الشمالي-الغربي مدخلان فضلاً عن السبيل والكتاب ومنارتين تكتنفان الطرف الآخر. وتؤدي الممرات إلى فناء مفتوح وفسيح يكتنفه رواق مدخل ذو طوابق أربعة لاستيعاب أكبر عدد ممكن من الطلبة فضلاً عن أبنية ملحقة مخصصة للخدمات والمرافق الأخرى. وتقع الأروقة ذات العماد على بعد ثلاث بائكات نحو العمق على الشمال-الشرقي والجنوب-الشرقي، وخُصص الأخير من بينها للصلاة. ويكتنف القبة التي تعلو البائكة الأمامية للمحراب زوَّج متطابق من قباب الضريح يبلغ قطر كل منها أكثر من أربعة عشر متراً، لذا فإنهما الأكبر حجماً من بين القباب الحجرية في القاهرة ومن روائع الهندسة المملوكية؛ أما ديكورها الخارجي فقوامه مجموعات زخرفية أفقية متعرجة منمقة على نحو بارع تتقلص حجماً بتناقص حجم مادة الحجر باتجاه الأعلى. وقد حلّ هذا النظام محلّ الأضلاع العشوائية في العمائر المبكرة (الصورة 109) حتى غدا الأكثر شعبية بين الأنواع الأخرى من عناصر الديكور في القباب القاهرية، كما أنه استوعب المسافات الانتقالية، إذ قلّ تأثيرها إلى حدّ كبير بالأسراف في الترتيب الحاذق للزخرفة المحدبة منها والمقورة (الصورة 113). أما من الداخل، فقد طليت القباب بالأحمر والأسود مع زخرفة من الرخام الكاذب الذي حلّ محلّ الرخام الباهض التكلفة ثقيل الوزن. وتُغشي المُشَبَّكات المصنوعة من العيدان الخشبية المصممة بشكل حليات هندسية المداخل. ويحتوي مبنى الضريح الشمالي على رُفات كل من برقوق وفرج ونجله، أما الضريح الذي جُعل على الطرف الجنوبي، فيضم رُفات بنات برقوق ومُريبتهن. ويصلُ صف من القناطر على الطرف الشمالي ضريح أبي برقوق المتواضع، شرف الدين أنس، بالمجمع.

لقد عُرِف عهد السلطان فرج بالصراعات المتواصلة بين السلطان وأمراءه فأطيح به

اختطف كل الحرفيين والمهرة والفنانين وأرسلهم إلى عاصمته سمرقند. إن هذا التهجير الجماعي القسري كان واحداً من أشد الكوارث إبلاماً على تاريخ دمشق وعمائر القرن الخامس عشر على حدّ سواء، وقد اتسمت معظم هذه العمائر ببهرجتها المسرفة كمنارة القالي (1470)، كما أن العرايين الدمشقيين كانوا مولعين بالمظاهر الأخاذة كالواجهات المبهرجة الزاخرة بالألوان والنحت والحفر وبالمقرنصات المبالغ فيها للتغطية على الهياكل أو العناصر غير المرغوبة.

وبقيت القاهرة في منأى عن الغزوات التيمورية وحاضرة الممالك ومركز سلطتهم، وقد كان السلطان برقوق مدعياً إذ إنه لم يكن من سلالة الأتراك القبجاق، ولم يبدأ حياته بخدمة العائلة الملكية العريقة. ولكي يُغطي على موقعه الاجتماعي الصعب، تزوّج أرملة السلطان شعبان، أحد المنحدرين من سلالة قلاوون، ثم أوغل في تعزيز مركزه ببناء ضريح لعائلته في القسبة بالقاهرة. وكانت بعض المواقع متاحة حينها، كما أنه استحصل بطريقة ما على خان تابع لإحدى المؤسسات الخيرية تعتمد في ريعها على مدرسة الناصر محمد المحاذية. وقد وفّر الموقع حوالي خمسة وأربعين متراً من الجبهة الأمامية للشارع، ومما ساعد على إظهار أكبر قدر ممكن من المجمع المؤلف من الجامع والمدرسة والخانقاه هو زيادة بروز الواجهة ثلاثة أمتار نحو الشارع. وكان المخطط كثير الشبه بالمدرسة القريبة التي بناها قلاوون قبل قرن من الزمن (الصورة 96)؛ لكن البناية تمزج عناصر مطوّرة في مجمع حسن كالمدخل الواسع والبهو والتخطيط المتعامد وواجهة الفناء، لكن مواد البناء والديكور اختلفت كثيراً عن مثيلاتها المبكرة، كما أنها تؤسس لعمارة قاهرية في النصف الأول من القرن الخامس عشر، فعلى سبيل المثال لما كان البرونز والخشب والرخام مواد نادرة أو باهضة التكلفة، ابتدعت تقانات جديدة للتقنين في استخدامها إلا عند الحاجة القصوى؛ فالأبواب الداخلية لمجمع برقوق خالية من البرونز تماماً، لكنها مزخرفة بميداليونية برونزية مركزية وأرباع الميديونات في الزوايا، في تصميم يذكّر بتقانات فنون تزويق المخطوطات المعاصر. وقد صُنعت أطر ونقوش وألواح من رقائق الرخام الملونة التي كانت تُستبدل من وقت لآخر بالحجارة لعمل فتحات بهيئة شُرف (crenellations) أو حليات أو أقواس. ولعمل السواتر، غالباً ما حُلّت "الأعواد" التي صُنعت من قطع الخشب الأسطوانية محلّ الخشب المخروط، كما في عمل شبايك الواجهة أو المشربيات. أما المحراب (الصورة 111) فقد أطر بأعمدة موشورية زخرفت وسُطحت وتُلمت بحيث تستوعب المساحات الضيقة رقائق الرخام المعدّة للترصيع؛ وقد استخدمت أيضاً الأعمدة الصغيرة البطليموسية والفرعونية وأمّ اللاليء والقار ورقائق الزجاج الأزرق في الكوّات للتعويض عن الافتقار إلى فسيفساء العصور المبكرة.

ولم يُدفن أي من أفراد عائلة برقوق في هذه المقبرة سوى إحدى بناته مع أنه طلب في وصيته أن يُدفن في مقبرة القاهرة الشمالية قرب قبر أبيه الذي كان قد دعاها إلى مصر وكان مولعاً بشيوخ التصوف. وعليه شيد نُجْل برقوق، السلطان فرج (العهد 1399-1412 المتقطع) مجمعاً ضخماً إبان القرن الرابع عشر في الصحراء إلى الشرق من أسوار الدولة الفاطمية ليكون مقبرة، وقد كان الموقع ميداناً لسباق الخيول في العصور المملوكية المبكرة، بيد أنه دُمج في عهد فرج بالنسيج المدني للقاهرة. وقد شقّ طريق قوافل الحجيج إلى مكة من هذه المقاطعة. كما أمر السلطان ببناء منطقة سكنية واسعة



113. فناء مجمع فرج بن برقوق بالقاهرة.

114. القنطرة الملتقية من الرأس لدخل جامع الشيخ مؤيد بالقاهرة، بُدئ به سنة 1415.



في أيار / مايو عام 1416 وقُتل بعد بضعة أسابيع ، واستبدل بيبرس الأول به خليفة عباسياً لم يدم حكمه طويلاً في محاولة لإضفاء بعض الهيبة والاعتبار للنظام المملوكي الفتى، فانتقلت السلطنة إلى والي دمشق السابق الشيخ المحمودي الذي لقب نفسه بـ "السلطان المؤيد" (العهد 21-1412). وقد استكمل سيناريو الاغتصاب هذا بتولي نجله السلطنة، بيد أنه أُطيح به بعد بضع سنين، وقد تكرر هذا السيناريو أيضاً طوال عهد الشراكسة. ووفقاً لما ذكره المؤرخ المقرئ أن السلطان المؤيد سُجن في القاهرة حين كان أميراً، فأقسم أن يحول تلك الزنانة إلى مكان للدراسة والصلاة. وقد أعانه هذا النذر على الحصول على قطعة ثمينة من عقارات مركز المدينة، فضمت المؤسسة الدينية التي بدأها سنة 1415 مسجداً جامعاً وثلاث منارات وضريحين ومدرسة للمذاهب الأربعة الخاصة بالطلبة الصوفيين، لكن السلطان توفي قبل أن يكتمل البنيان.

يقع جامع المؤيد الذي تبلغ أبعاده 85 X 82 متراً على الطرف الجنوبي من القصبة محاذياً البوابة الفاطمية، باب الزويلة، التي تسند منارتين من ثلاث تابعة للبنية الأصلية. وفتحت البوابة الرئيسة على الطرف الشمالي من البوابة الكبرى للقصبة. واكتست البوابة بالرخام الأبيض والأسود المتناوبين، وقوامها تجويف عميق متوج بقوس مقرنص ثلاثي الفصوص ضمن إطار مستطيل يمتد أعلى الطنف التاجي. والبوابة أو ما يعرف بالفارسية "البشطاق" (راجع الفصل الأول) جزء عماري إيراني شائع جداً فلا تكاد عمارة إيرانية تخلو منه كما أن هذا الطراز استخدم أيضاً في مجمع فرج في المقبرة الشمالية. ولعضائد الأبواب وأسكفاتها (المصنوعة من الصوان الوردي) أطر مزخرفة بالمعجون الأبيض المتضافر مع الأحمر والتركواز. وتفضي البوابة إلى بهو مستطيل ذي تجويفين على المحور تغشاهما قنسوتان مقرنصتان ثلاثيتا الفصوص تشبه مثيلاتها على البوابة نفسها. وتشغل مركز البهو قنطرة مطوية تتحد أقواسها من الأعلى



115. سور القبلة لجامع الشيخ المؤيد بالقاهرة.

لقد أنفق السلطان مبالغ طائلة على البناء وعلى الوقف، وعلى وفق مصادر معاصرة وصل المبلغ إلى مئة ألف دينار. كما ورد أيضاً أن السلطان قام بمصادرة ما يحتاج من مواد البناء من عمائر أو مؤسسات مبكرة متى ما دعت الحاجة، وعلى الرغم من استيفائه لبعض أوقافها، بقي هذا العمل غير قانوني ولا سيما أن ذلك لن يغيّر المالكين الأصليين لتلك العمائر وتجهيزاتها، بهذا الأسلوب غير الشرعي تم رفع الثريا والأبواب البرونزية الفخمة من مجمع حسن الذي كان مهجوراً حينها. أما الألواح الرخامية الضخمة المتجهة نحو القبلة فقد صودرت أيضاً من بيوت قديمة في الإسكندرية ومن ثم شحنها خلال النهر، ولم يحدث أن سلب الرخام في مصر منذ عهد الإغريق والرومان أو الجاهلية، ناهيك عن ندرة الرخام في عهد برقوق كما أن ديكوراً ثميناً وباهضاً مثل هذا لم يكن متاحاً مرة أخرى. بالطريقة نفسها نقلت أبراج باب زويلة لعمل قاعدة المنائر ما أكسبها بهاء ومكانة لم تكن لتتمتع به لو بقيت في أماكنها؛ فهي الأبراج شامخة عن بعد على طول منطقة القصبة وتحلق فوق الشارع بخمسين متراً. وربما دعا بهاؤها وحسنها محمداً القزاز إلى توقيع العمل ووضع تاريخ عليه، وهو المثل الأوحى الذي حمل توقيع مهندس في تاريخ القاهرة في العصور الوسطى. لقد امتدت عملية مصادرة الماضي إلى الموتيفات أيضاً؛ فواجهه الفناء فوق صف العقود مزخرفة بالأقواس المدببة المسدودة التي تتناوب مع الزهيرات على طريقة جامع الماريداني (الصورة 105). لقد جعل الوقف الثري والمكتبة الملحقة المجمع واحداً من المؤسسات الأكاديمية البارزة في القرن الخامس عشر. أما مناصبها العلمية فقد شغلها جهابذة العلم والفقهاء مثل ابن هاجر

(a recessed) بتركيب متعامد مجوف (cross) (الصورة 114)؛ ربّما يعود أصل هذا القوس المعقد إلى العمارة العسكرية السورية، بيد أن عناصر الديكور فيها تعود إلى العمران الديني في القدس والقاهرة في القرن الخامس عشر على وجه الخصوص. ويُفضي هذا البهو إلى الفناء المحاط أصلاً بأربعة أروقة في ترتيب قريب الشبه بمجمع فرج، ولكن لم ينبج منه سوى رواق الصلاة متعدد الأعمدة ومتجه نحو القبلة. وهناك ثمانية أعمدة من الرخام مرتبة على ثلاثة صفوف تدعم السقف الخشبي البهي الديكور، بيد أن أجمل زخرفة أدخرت لتزيّن سور القبلة (الصورة 115)، ويُلاحظ أيضاً كسوات الدادو (dado) بصفي المدمك التي جعلت من الرخام الأبيض والأسود والسماقي (porphyry) يعلوها إفريز من أزواج الأعمدة الصغيرة المعمولة من الزجاج الأزرق التركوازي. أما محيط الشبايك فمحلّى بالحجر الإسفيني المعشق والأرابيسك، بينما تزيّن منطقة ما حول المحراب بالطريقة نفسها مع إضافة المزيد من التفاصيل البديعة، وعلى يمينها ينهض المنبر الذي جعل من الخشب المرصع بالعاج، وهو مثال ممتاز على ثراء خراطة الخشب وتنوعها. وفي خطى مجمع فرج جعل رواق الصلاة بضريحين مقببين يكتنفانه، بيد أن الضريح الشمالي فقط كان مقبباً وضمّ قبري السلطان ونجله. ويُلاحظ كثرة الشبه بين منطقة الانتقال واضحة المعالم ومجموعة الحلية الشارية (chevron pattern) للقبّة بمثلاتها في مجمع فرج، على الرغم من صغر القبّة النسبي. وللقبرين ديكورٌ بديع وكتابة كوفية زهرية، وهو عمل يشي بإحياء أسلوب مبكر من الزخرفة.

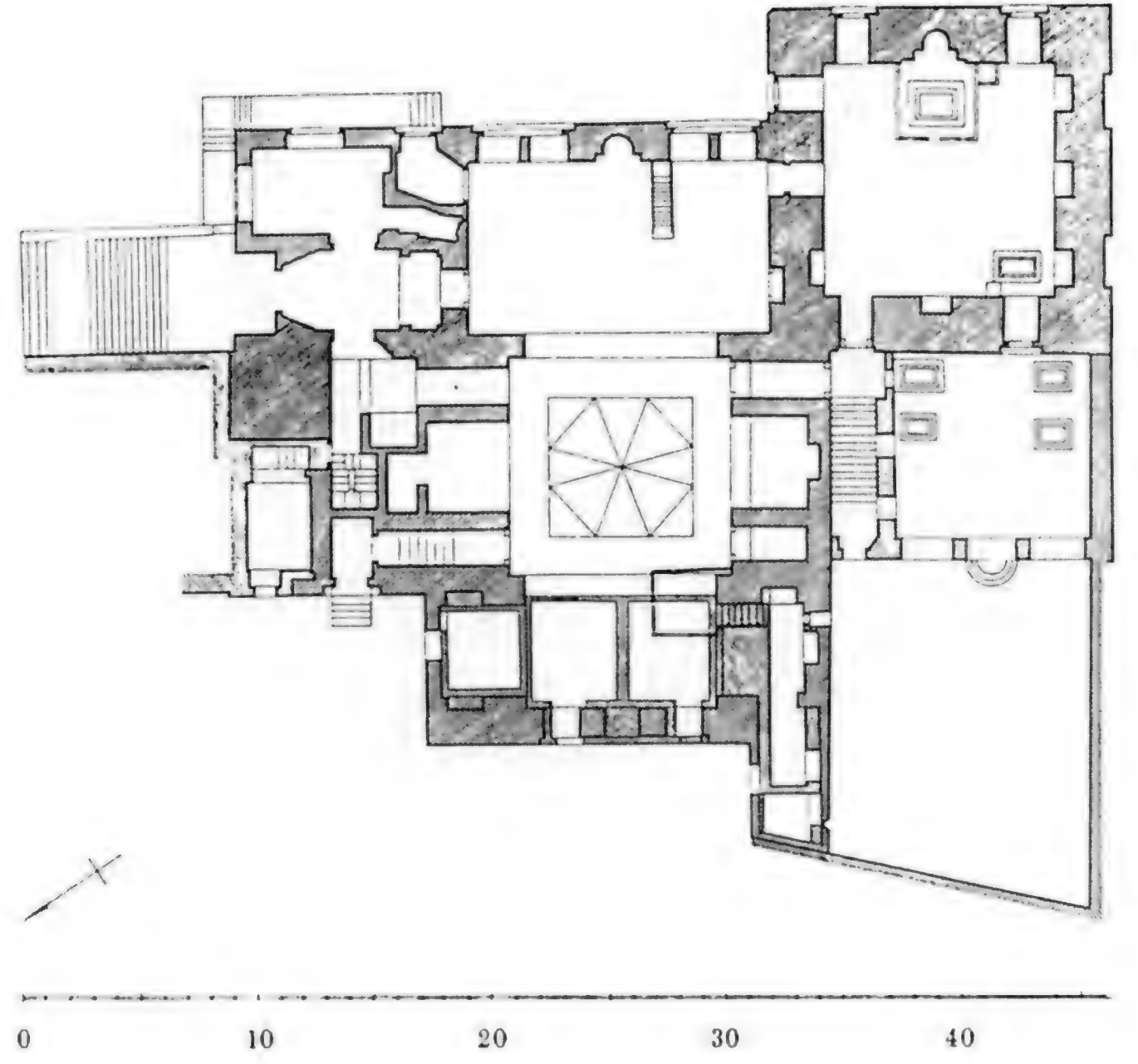
العسقلاني (1327-1449)، خبير تفسير القرآن.

لقد كان القرن الخامس عشر في معظمه حقبة اضطرابات سياسية ومصاعب اقتصادية جمّة، مع ذلك استمرّ السلطانان بارسبيه (العهد 37-1422) واينال (العهد 1453-61) في إنشاء مجاميع صروح الأضرحة الفخمة في المقبرة الشمالية. وفي عهد السلطان الأشرف قايتباي (العصر 96-1468) أعاد للسلطة نفوذها بعد نجاحه في العمل على استقرار الاقتصاد فبدأ عهداً جديداً غير مسبوق من إحياء الفنون، فقد كان السلطان نفسه المسؤول عن تنفيذ حوالي خمس وستين مشروعاً، بعضها ضمّ عدة عمائر، في كلّ حيّ من أحياء القاهرة، وفي مكة والمدينة ودمشق والقدس. وتميّزت عمائر عهده لا بحجمها بقدر تميّزها بتأنقها الأخاذ وتناغم أسلوبها. وقد شهدت الحقبة أيضاً إحياء الصناعات الحرفية ولاسيما المشغولات المعدنية والمخطوطات (راجع الفصل الثامن)، التي أضحت نماذج طيبة للفنون والعمارة المملوكية.

إنّ أكبر عمارة وأكثرها سلامة من بين عمائر قايتباي هي مجمع ضريحه (74-1472) الواقع في المقبرة الشمالية من القاهرة. وتشي البنية العشوائية التخطيط بتركيبها من وحدات تمّ لصقها ببعض ويتم الانتقال بينها من خلال الممرات، كما يلاحظ وجود سلالم تفضي إلى البوابة الشاهقة (التخطيط 116) المتوجة بجوانب قنطرة تلتقي من السطح (groined vault) في بناء حجري ثنائي اللون. وعلى اليسار حيث الطابق الأرضي، يوجد السيل مع رواق مُسقّف مفتوح (loggia) مخصص لتدريس القرآن (أو الكتاب)؛ وعلى اليمين تنهض المنارة المشوقة الأنيقة وارتفاعها أربعون متراً من قاعدة مربعة ضمن سلسلة من طوابق ثلاثة مختلفة التصاميم: مثمنة وأسطوانية ومفتوحة على التوالي تفصلها شرف على المقرنصات التاجية ومتوجة بقمة زخرفية بصليّة الشكل. للدخول خلال البوابة، على المرء المرور بمدخل ذي جوانب قنطرة تلتقي من السطح (groined vault) وسيّاج مقابل، وهو من تقاليد عمارة مجمع السلطان حسن. وهناك باب على يسار المدخل يُفضي إلى السيل، بينما يُفضي الباب الذي جعل إلى يمين المدخل إلى سلالم بالكتاب والمنارة وممر منحنى ينتهي بالمدرسة والضريح. تتكوّن المدرسة من فناء مربع ذي سقف خشبي يتوسطه قنديل (الصورة 118)؛ وهناك أيضاً إيوانان سطحيان (shallow iwans) يكتنفان الفناء فضلاً عن رواقين على الطرفين الآخرين، أكبرهما باتجاه القبلة وهو رواق الصلاة. إنّ تسقيف الفناء وتشذيب الإيوانات الجانبية هما من تقاليد العمران المحلي، ولاسيما حجرة الاستقبال (أو القاعة) في البيوت القاهرية الكبيرة؛ ويمكن تلمّس تأثير استحداث هذه الحجرة على العمران القاهري الديني في مدرسة الأمير مثقال (86-1384)، الذي يمتاز أيضاً بوجود فناء مفتوح فيه. كما أنّ إعادة استخدام زخرفة الجزء الداخلي الباذخة والكسوة الأرضية الرخامية والخشب الملون والمذهب والبناء الحجري ثنائي التلوين تشي بترف الأسلوب المملوكي.

يقع على يمين رواق الصلاة الضريح في حجرة مربعة الشكل يبلغ وسعها واحداً وثلاثين متراً وارتفاعها 9.25 أمتار، بينما يبلغ سمك الجدران السفلى أكثر من مترين ويسند بروز القبة الضخمة ويستوعبها، ويضمّ الضريح قبر السلطان وراء ساتر خشبي أمام المحراب الرخامي، ومن الداخل تتكوّن منطقة الانتقال من جوفات كروية مثلثة (pendentives) ذات تسعة صفوف من المقرنصات السطحية الواقعة بين

118. الجزء الداخلي من مدرسة مجمع قايتباي بالقاهرة.



116. مخطط مجمع قايتباي بالقاهرة (4-1472).

117. مجمع قايتباي بالقاهرة.

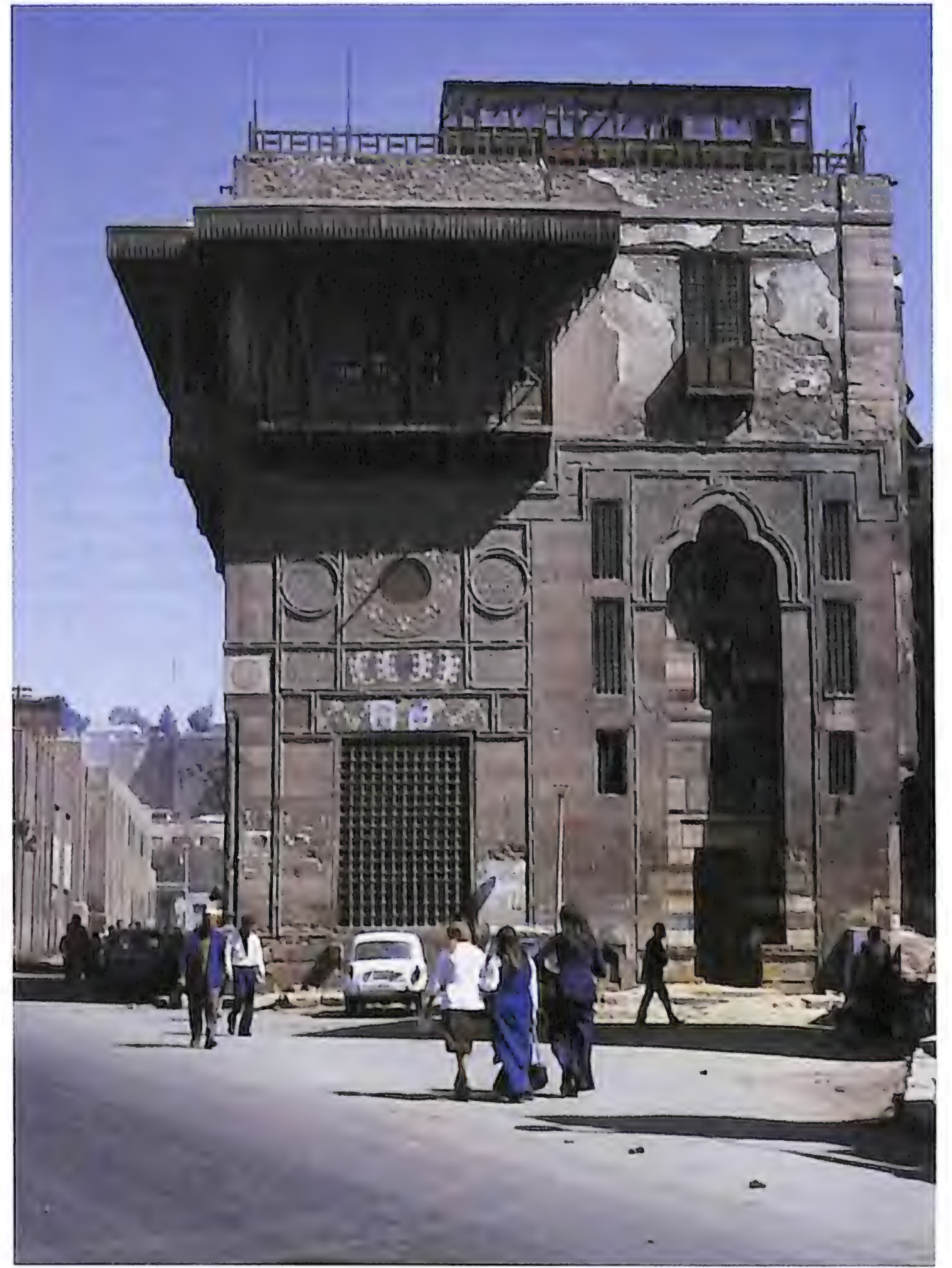




من الجنوب إلى الشمال، ومن أطلال البوابة إلى المجمع السكني الذي تلحق به دكاكين واقعة على مستوى الشارع فضلاً عن الشقق العليا ذات السلالم المشتركة.

إن من أهم المباني الأخرى لقائتابي في القاهرة هي السبيل والكتاب اللذان شُيدا على الصليبية، وهي الشارع الذي يمتد إلى غرب الميدان تحت القلعة (الصورة 119). ويمثل أنموذجاً ريادياً من عمائر السبيل والكتاب القائتابين بذاتهما في القاهرة، إذ جرت العادة على إلحاقهما بالمؤسسة الدينية أو التجارية. وقد غدا هذا الطراز مفضلاً لدى العرايين ذوي التمويل المحدود، ولا سيما في العهد العثماني حين شُيد منها مئات (الصورة 316). ولمبنى قايتابي بيت السبيل (النافورة) على الزاوية الشمالية-الغربية، أما البوابة الرئيسة فتقع مقابل مربع مستطيل صغير أو ميدان. وعلى الرغم من ترميم الطابق العلوي وتحوير الجزء الداخلي ليكون مركزاً للتدريس، بقي الجزء الخارجي محافظاً على بعض من تفاصيله العمارية المتقنة الصامدة من الحقبة المتأخرة للعمران المملوكي، وعلى الرغم من أن الألوان المتعددة الفريدة طُمست بالسخام المتراكم خلال الزمن مازال التأثير أخذاً، وتقسّم حلية مسطحة مزدوجة عليا تتقاطع مع عقد دائرية الجزء الخارجي إلى ألواح ذات أشكال متنوعة. كما تُغشي مجموعة كتابية قمة البوابة والنافورة، وتقع البوابة الشاهقة الضيقة ذات القلنسوة الثلاثية الفصوص الفريدة من نوعها تحت هذه الكتابة، وتُغشي بحجر أسود وأحمر وأبيض ومزقط بشرائط. وتحتوي منطقة عروة العقد (السبندرل) شعاراً قايتابي الكتابي (أو ختمه) الذي جعل ضمن أرضية من الأرابيسك في حلية نافرة. وربما يوجد أجمل ديكور في الألواح التسعة فوق مشبك النافورة المرتبة في ثلاثة صفوف كل منها يحوي ثلاثة ألواح. أما أسكفة الباب فمزخرفة بأشكال نباتية ثلاثية الأوراق محفورة بالأبيض والأسود وتكتنفها حلى أرابيسك نافرة مشطوفة وسطحية. ولعقد التفرغ (relieving arch) حجر إسفيني مُعشق ذو لونين أبيض وأسود تكتنفه صفائر هندسية محفورة بالمعجون الأزرق والأبيض والحجر الأحمر. أما الفتحة عينية الشكل فمحفورة بالأرابيسك الذي ازدان بعدد الألوان، بيد أن الأبيض كل ما بقي منها. وتكتنف اللوح الأوسط ميداليونات محفورة بالمعجون الأزرق والأبيض في ضفيرة هندسية متكونة من شكل مسدس أحمر؛ أما الجزء الخارجي فقد زُخرف بإسراف لتحقيق أقصى ما يمكن من المظهر البهي على الطريق القاهري المهم، وهي من ميزات العمران المملوكي المتأخر. وتذكر زخرفة البوابة ذات الأقسام المتعددة بفن تزويق المخطوطات المعاصر (الصورة 143) وتدل على أن في مصر المملوكية في عصورها المتأخرة كما في العالم الإيراني المعاصر، كان هناك تبادل نشط وحر بين الفنون على اختلاف أنواعها؛ ومما لاشك فيه أن هذه التصميمات نُفذت على ورق في البداية، فأصبحت متاحة ورخيصة، ومن ثم حُفرت على الحجر والمعدن ورُسمت ودُوت بالحبر.

لقد توسعت عمارة قايتابي في المدن المقدسة في مكة والمدينة؛ فبعد أن دُمّر مسجد الرسول بالحريق سنة 1418 أمر قايتابي بإعادة بنائه، وهناك وصف واف لعملية الترميم والمواد الأولية المستخدمة في أكثر من مصدر لمؤرخين معاصرين. وقد تعددت دوافع قايتابي ونشاطاته في مكة إلى أبعد من التقوى والورع، ففي الوقت الذي تنامت فيه قوى جديدة إلى الشمال من حدود أقاليم الماليك من التركمان والعثمانيين، أصبحت السيادة على الديار المقدسة رمزاً مهماً للقوة في أصقاع العالم الإسلامي ولا سيما في منطقة شرق حوض البحر الأبيض المتوسط. أضف إلى ذلك القدس وهي المدينة المقدسة الثالثة عند المسلمين، كانت مهمة أيضاً لقايتابي، وتمتع بمكانتها الخاصة ليس



119. السبيل والكتاب على شارع صليبا بالقاهرة، 1477.

الشبابيك الثلاثية الضيقة تعلوها ثلاث عيون. وللقبة بدن ضيق بستة عشر شباكاً كما أنه خال من أي نقش أو زخرفة؛ أما الجزء الخارجي للقبة فيعد من روائع النحت الحجري للقباب (الصورة 117) إذ يلحظ الأرابيسك المعشق بالزخرفة الهندسية على نحو بديع يتناغم مع سطح القبة المتناقص حجماً تدريجياً باتجاه الأعلى. وعلى الرغم من أن كلا النظامين نابع من المراكز نفسها، يتعاظم التباين بينهما بالمعالجة السطحية المتباينة: فالزخرفة الهندسية تركت على ماهي عليه، بينما حُرزت سطوح النباتات الزخرفية المُعرّشة وأوراق الشجر المفلوكة والنباتات ثلاثية الوريقات بالحفر المائل أو المشطوف. وقد استخدمت هذه الأناقة والرهافة العالية في التصميم والتنفيذ نفسها في عمل القبة الأخرى الواقعة إلى الغرب من المجمع. كما أن أصل معالجة منطقة الانتقال نابع من تجربة مجمع فرج بن برقوق المجاور، بيد أن تسلسل الحلية المحدبة والمقعرة تبدو أكثر دقة كما أن معظم السطوح منحوتة. وتحفل المساحات المستطيلة على كلا الجانبين بدوائر منحوتة بختم قايتابي المميز.

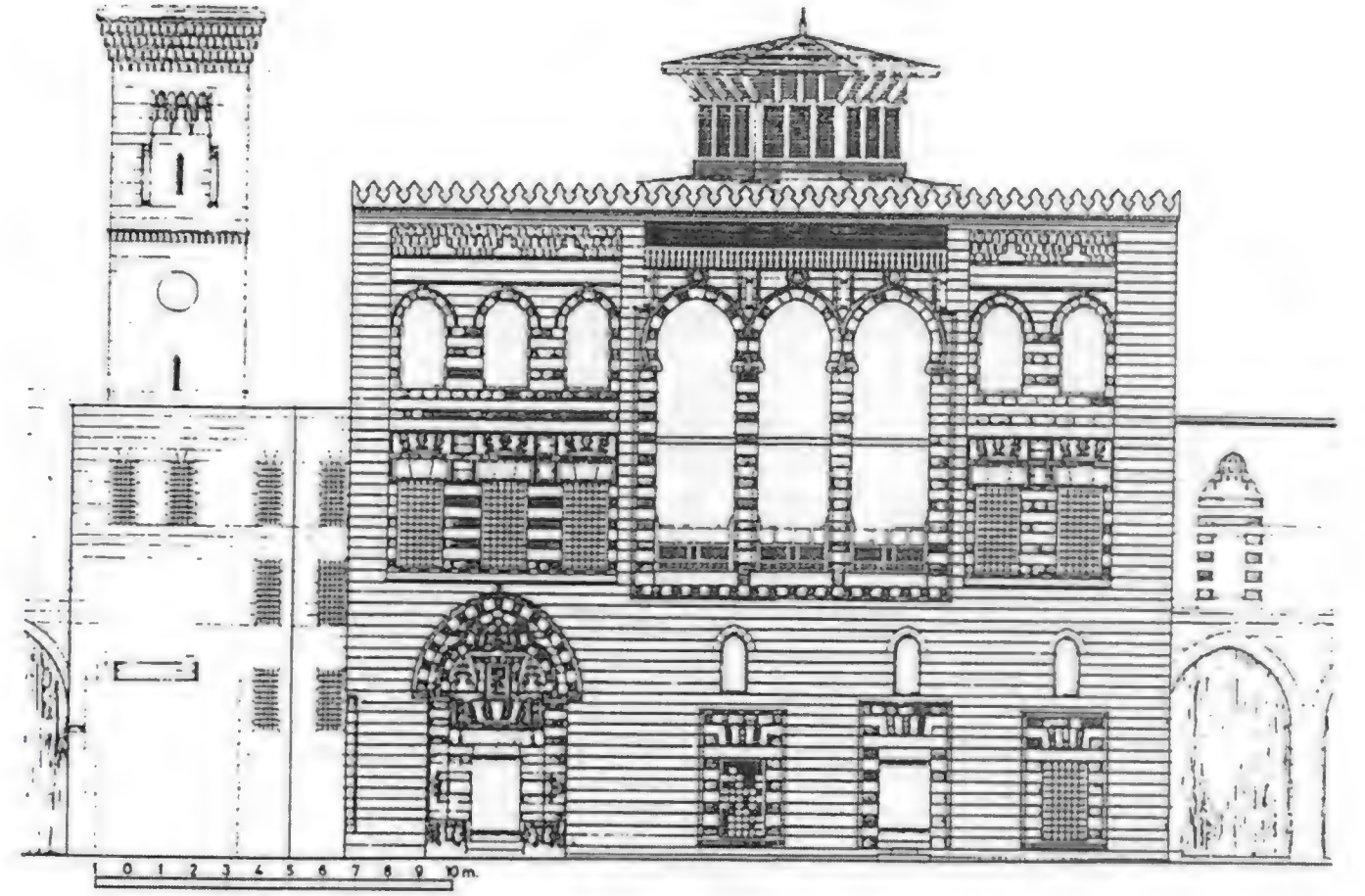
ووفقاً لأوقافه، فإن هذا المبنى الضخم شكّل حلقة الوصل بين مجمع مسيحي من المباني وباقي عمائره التي تشمل الضريح والمدرسة والتكية وقاعة الاستقبال وحوض الماء والبوابة الفخمة والمجمع السكني وجلّها كانت تعاش على العوائد الآتية من الخان الحضري ومن منزل آخر في مكان ما في القاهرة، وتبلغ مساحته مئتين وخمسين متراً



121. نافورة قايتباي في الحرم الشريف بالقدس، 1482.

lets) ذات العقد الدائرية، والأرابيسك المحفور بالألوان الأبيض والأسود والأحمر والأزرق، فضلاً عن الأحجار الإسفينية المعشقة (joggled voussoirs). وكونها حاضرة الممالك وأهم مدينة لهم، أضحت القاهرة قبلة الفنانين الوافدين من العواصم الأقليمية ما حدا بالأسلوب المملوكي المدني والعمراني إلى استيعاب الأفضل من بين الأساليب المتنافسة. إن هذه البناية نوعٌ نادرٌ من العمارة أمر بإنشائها السلطان خارج محيط القاهرة، إذ درج التقليد القائم على تشييد البنايات في مراكز المدن برعاية هرم السلطة أو من حوله، إلا في هذه المباني الخارجية التي عادةً ما كانت برعاية المتقاعدين أو المبعدين عن السلطة إلى الإقامة الجبرية بعيداً عن المدن.

وبعد مرور ثلاثة أشهر على إتمام بناء المدرسة تم إنشاء بيت السبيل (النافورة) إلى شمال-شرقي المدرسة. وكان قايتباي قد أوعز بتنفيذ عمليات ترميم واسعة في عمائر السبيل في مكة والمدينة والقدس للتأكيد على سيادته على الأماكن المقدسة ماضياً على خطى الناصر محمد إبان القرن الرابع عشر. وبلغ ارتفاع هذا المبنى الأخاذ 13.28 متراً (الصورة 121) وأقيم على قاعدة مربعة تقريباً (أبعادها 4.60 x 4.80 أمتار) تدعم منطقة انتقالية مدرجة وبدناً قصيراً وقبة مدببة. وبينما بدا نحت الأرابيسك على القبة مصرياً من حيث الأسلوب، لكنه ليس كذلك من حيث التنفيذ بسبب غموضه وافتقاره إلى الرهافة. وبمقارنته بالقبة التي تعلو ضريح قايتباي، يُلحظ الافتقار إلى



120. مخطط ترميم واجهة المدرسة الأشرفية في القدس، 84-1480.

للمسلمين فحسب، إنما كانت المدينة التي استرجعت إلى حاضرة المسلمين من الإفرنج. وبين العامين 1480 و1482 أمر قايتباي بإنشاء مدرسة كبيرة عُرفت بالأشرفية مقابل قبة الصخرة. بيد أن الموقع نفسه كان مدرسة مبكرة بدأها السلطان المملوكي خوش قدم سنة 1465، ولكن عندما زارها قايتباي نسب بأنها غير لائقة وينبغي استبدالها بأخرى. ولم ينبج منها سوى أجزاء من الطوابق السفلى، وقد ساعد ما توفر من وثائق جمعة عنها فضلاً عن الأطلال الباقية على إمكانية تصوّر البناية الأصلية (الصورة 120).

ومن أهم ما يميز هذه البناية واجهتها التي تبلغ مساحتها خمسة وعشرين متراً عرضاً وتبرز من أمام صف من القناطر التي تُشكّل الحد الغربي من الحرم. إن هذا التجاوز يقع بلاشك ضمن التفرد السلطوي الملكي كما أنها المؤسسة الملكية الوحيدة من حقبة الشراكسة في القدس، وتذكرُ باغتصاب برقوق للشارع وضمه إلى مجمعه في القاهرة؛ إذ توجب على العربان الأقل ثراءً ومركزاً أن يتنافسوا للحصول على مواقع قريبة من الحرم قدر الإمكان، أو في الأقل ضمن الطرق المفضية إليه. وللبناية مدخلٌ تكتنفه شرفتان على يمين الطابق الأرضي وهو جزءٌ من قاعة الاجتماعات المستطيلة الشكل التي تتحد بثلاث بئكات من رواق المدخل الغربي. أما البائكة إلى اليسار فتضم شرفة على شكل مدخل متعددة الأجزاء ذي ممر يُفضي إلى مدخل آخر بسلاسل تؤدي إلى الطوابق العليا حيث المدرسة التي تضم رواقاً مستطيلاً كثيرة الشبه بمبيلتها في مؤسسة قايتباي بالقاهرة، عدا الإيوان الشرقي الذي يحتوي على رواق مدخل (لوجيا) بمساحة ثلاث بئكات ويُتيح منظراً متواصلاً من قبة الصخرة. وهناك حجرات أيضاً مصطفة حول فناء مفتوح مقام فوق مدرسة البلدية المحاذية.

ويذكر المؤرخ مجير الدين أن المدرسة المبكرة المشيدة على هذا الموقع لم ترق إلى آمال قايتباي كونها "أقيمت على طراز مدارس القدس التي لاتفي بالطموح"؛ لذا أمر بإرسال فريق من نحّاتي الحجر والبنايين من القاهرة للعمل في تشييد المدرسة الجديدة على طراز عمائر قايتباي السابقة في القاهرة، فأظهر التصميم عناصر هذه الطرز ومعالمها ومنها القناطر المطوية ذات الأضلاع التي تلتقي من الأعلى (- the fol raised double fi) والحلية المزدوجة النافرة (- raised double fi).



122. بوابة قصر ياشبيك في القرنين الرابع عشر والخامس عشر بالقاهرة.

الحميم قايتباي. (ولم يسبقه مملوك في شغل مناصب متعددة في الوقت نفسه). هاهي البوابة الفخمة للقصر تُفتَح على الطرف الشمالي-الشرقي (الصورة 122) لم تسبقها في فخامتها إلا مثلتها في مسجد حسن (الصورة 107)، إذ يُلاحظ وجود مدخل عميق متوج بقلنسوة مقرنصة فريدة من نوعها تسندُ قبة ذات تقعر (قبة ذات غدرونة gadrooned dome) أضافها ياشبيك إلى مدخل قصر قوصون البديع. وكان للمدخل الأولي بوابة مشوقة بُنيت من الحجر الأبلق ومتوجة بقلنسوة مقرنصة تُفضي إلى مربع مقبب مربع ذي خوذة مقرنصة جعلت على المحور. أما الأروقة المقنطرة الضخمة على الطابق الأرضي فقد استخدمت كأسطبلات ومخازن، وجُعلت سائدة لرواق الاستقبال الباذخ فوقها؛ التي صُممت على وفق نموذج فناء فسيح مُسقّف يبلغ طول أحد أضلاعه اثني عشر متراً تقريباً ولها إيوانات واسعة على المحور الطولي (longitudinal axis) وتجاويف على المحور المستعرض (transverse axis). وعلى الرغم من حالته المتخربة تكمن أهمية هذا المجمع السكني في نوعية قوس حدوة الفرس المدب وحجمها الذي جعل من الحجر الأبلق الذي وُضِح معظم خطوطه. وعلى المرء تصور الأرضية الرخامية البديعة والسقف الخشبي المذهب والملون والمحفور ناهيك عن النافورة المركزية (السبيل) والشبابيك الزجاجية الملونة والمشبكات المعمولة من الخشب المخروط، التي كانت تُزيّن الجزء الداخلي في وقت ما.

لقد كان معظم سكان القاهرة من الطبقة الوسطى ويعيشون في مجمعات سكنية متواضعة ومتعددة الوحدات تُستأجر شهرياً مُقامة فوق مؤسسات تجارية كالحانات والدكاكين. على العموم كانت معظم الشقق مزدوجة، للطابق الأرضي منها مرافق مشتركة وكوة جرة ماء وقاعة استقبال، بينما ضمّ الطابق العلوي غرف النوم. وغالباً ما يُلاحظ غياب المطبخ إذ اعتاد الناس على اقتناء الأكل من السوق. ومن أشهر هذه العمائر مجمع السلطان قنصوه الغوري وخانه (العهد 17-1501) الواقع قرب الأزهر، أما ريع المبنى فكان يُنفق على مجمع ضريحه (4-1503) الذي كان في طور الإنشاء وضمّ بنائتين على كلا طرفي المنطقة المجاورة للقبة. وهناك مدخل ضخم على جهة الشمال يُفضي إلى فناء مستطيل (الصورة 123) مع طابقين من غرف لخنز البضائع وراء صف من العقود. ويوجد أيضاً مدخل آخر من جهة الشارع يُفضي إلى طابقين ثلاثي الشقق. وفي القاهرة ودمشق وحلب مجاميع سكنية مشابهة، وعلى العموم فإن المجمعات السكنية القاهرية كانت شاهقة بالنسبة إلى المنطقة المحيطة كما أن لواجهات الشوارع شبابيك في الطوابق العليا، وقد أقيمت هذه الحانات المدنية على وفق متطلبات التجارة وجنسية النزلاء.

وبينما كانت مصر وسورية والحجاز تحت حكم المماليك المباشر، كانت السلالة الرسولية تحكم معظم أرجاء اليمن (العهد 1229-1454)، وهي منحدر من السفير (أو الرسول) الذي أوفده الخليفة العباسي إبان القرن الثاني عشر؛ أما أثر العلاقات الطيبة بين مصر المماليك وبين الرسولين فواضحة بجلاء في العمارة كما في الفنون الأخرى (انظر الفصل الثامن). وقد رعى السلاطين وعوائلهم وكبار رجالات الدولة والعلماء والمتصوفة بناء المساجد والمدارس وبيوت السبيل والخانقاوات والقصور والسرادات في تعز، عاصمة الدولة الرسولية وحاضرة البلاط الأولى، فضلاً عن مدن زبيد وحيس وجبله وإب، وغيرها. ولم يسلم من عمائر الحقبة الرسولية سوى ثلاث جُلّها مدراس، على الرغم من أن مجمع المظفرية (95-1249) فقد قاعاته الدراسية

الانسجام بين سطح القبة وشكل الزخرفة، كما يُلاحظ انعدام التناغم بين مفاصل الحجر الصاعدة وبين المحاور العمودية للزخرفة. ومن التدقيق في التاريخ وكونها قاهرية استدل على أن النافورة بدأها الفريق نفسه من الحرفيين الذي نفذ مثيلاتها في المدرسة القريبة مؤخراً. وبما أن المدرسة لم تضم قبرا أو قبة، لم تكن هناك حاجة لاستقدام متخصص قاهري، وبهذا فالقبة فوق النافورة لم تكن أكثر من عمل غير محترف لمهمة تخصصية فائقة.

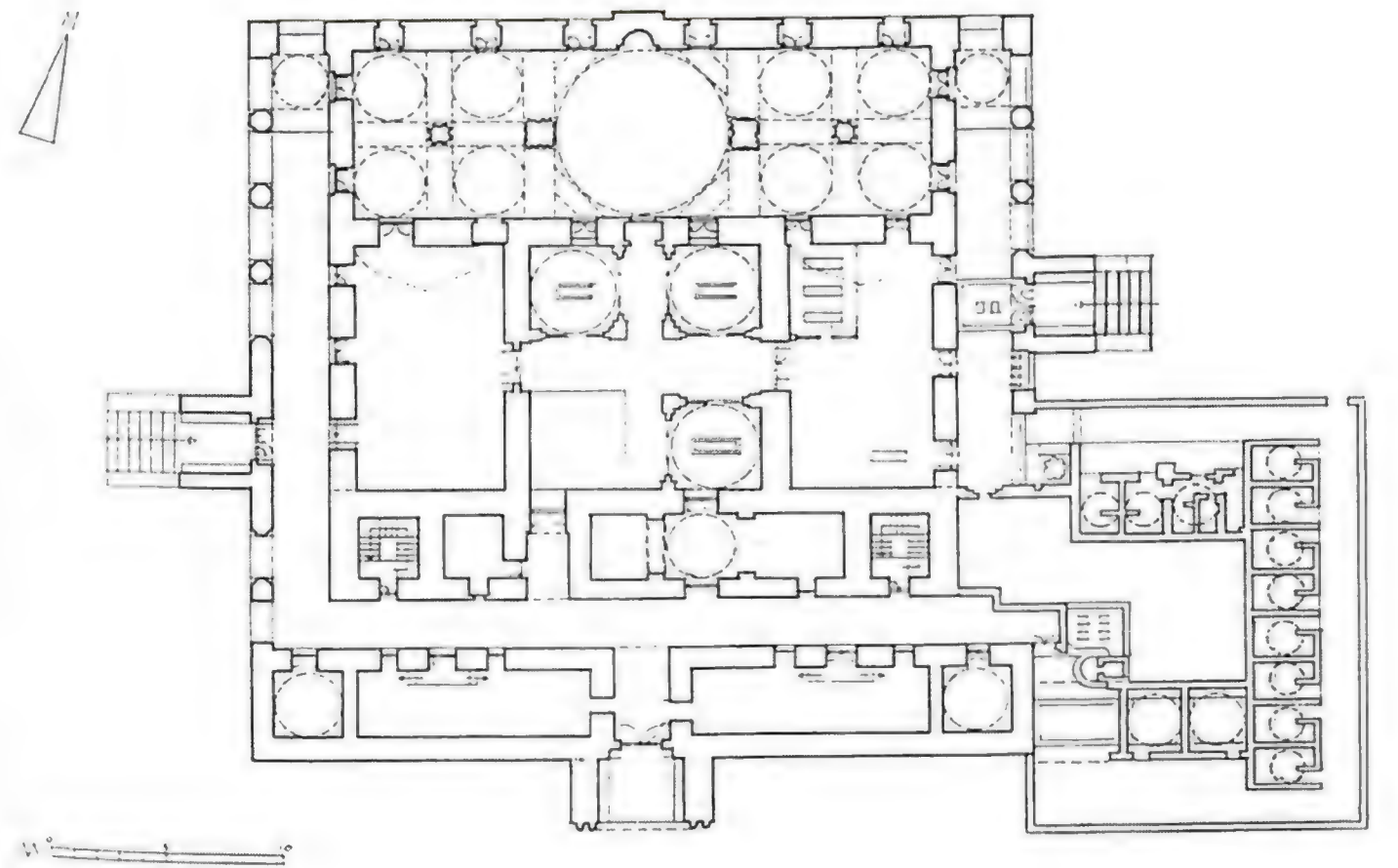
يُشكل العمران الديني النسبة الأكبر من بين البنايات المملوكية التي سلمت من عاديّات الزمن، بيد أن فكرة العمارة المحلية يمكن أن تُستشف من العمائر الباقية ومما وصل من وصفها ومن الأوقاف التي خصّصت لها. وبينما لم يسلم أي من القصور الملكية، بقيت بعض مساكن الأمراء من القرن الرابع عشر المتأخر شامخة. وقوام أغلب هذه العمائر مبان متعددة الطوابق إذ إنها كثيراً ما دُمجت ووُسعت كلما تبدل نزلاؤها. وغالباً ما كانت لهذه المباني دكاكين تمتد على طول الشارع فضلاً عن الأسطبلات ومرافق خدمية أخرى على الطابق الأرضي بينما جعلت مناطق الاستقبال على ارتفاع تعلوه المناطق المخصصة للسكن التي كانت تُفصل بسواتر مشربية من أجل الخصوصية والضوء والتهوية؛ ومن بين أفضل ماسلم قصر "ياشبيك من مهدي" (المتوفى 1482) الواقع إلى الغرب من مجمع حسن، وجعل هذا القصر أميراً يليق بقوصون، ساقى الملك الناصر محمد وصهره. بيد أنه انتقل في آخر المطاف في عهدة ياشبيك، الأمير القوي الذي عمل أيضاً السكرتير الأول، والوريث، والقائد العام في عهد صديقه

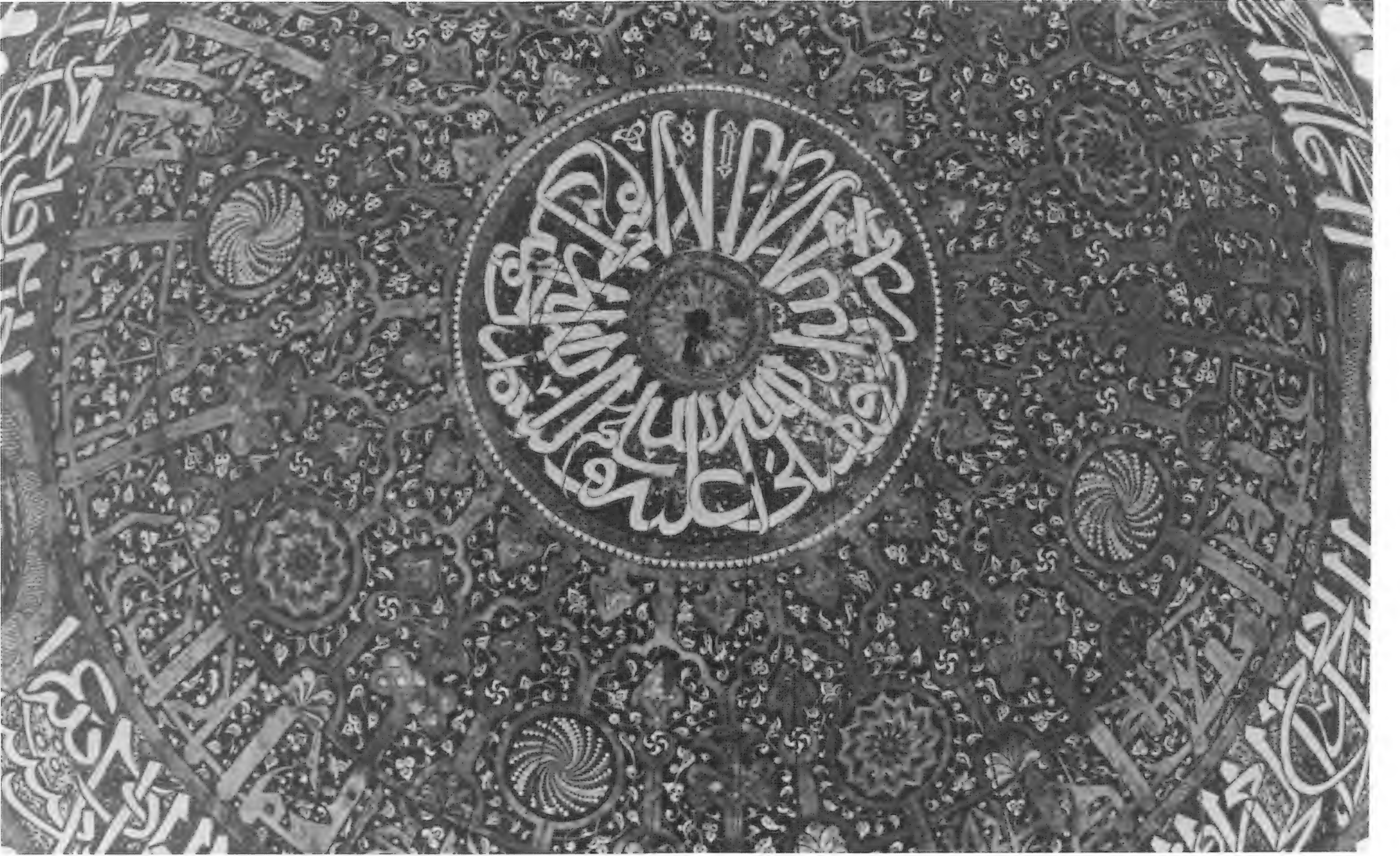


123. فناء مجمع الغوري بالقاهرة، 5-1504.

ولم يبقَ منه غير الجامع . أمّا المعتبية (1392)، التي أسستها زوجة السلطان وأمّ أولاده السلاطين فما زالت تحتفظُ بديكورها الملون البديع من الداخل؛ بيد أن أكبر عمارة وأكثرها رهافة كانت المشرفية (1397-1401)، وهي مُقامة على مساحةٍ مستطيلة (أبعادها 34.4 33.7 X متراً) ولها بوابات بارزة على الجهات الثلاث من الميدان تُفضي إلى رواق المدخل (لوجيا) المفتوح على السماء، وينقسمُ المربع الداخلي، الذي تبلغ مساحته سبعة وعشرين متراً، إلى ثلاث مناطق، الجنوبية من بينها تضمُ منارتين ذاتي طوابق متعددة تكتنفان مدخلاً مقبباً وقاعات دراسية، وفي المركز جعل الفناء (أبعاده 10 11 X متراً) حيث يكتنفانه رواقان مستطيلان مقنطران، أحدهما حجرة للضريح، وثلاثة أضرحة مغطاة بقباب مفصصة أُضيفت إلى الفناء نفسه. وإلى الشمال يقع رواق الصلاة المُصمم على وفق طراز المساجد الرسولية، ويتكوّن من بائكة مقببة واسعة يكتنفها زوجان من الوحدات المقببة الصغيرة. أمّا سور القبلة من الخارج فمتجه نحو المدينة ومزدانٌ بصفوف من عقود مسدودة (أو كاذبة) وقمم أنيقة، أمّا داخل السور فمعظمه مزخرف ببذخ بالجنّص الملون والمنحوت؛ وتُثبتُ القبة الكبيرة فوق رواق الصلاة (الصورة 125) حنايا ركنية مُقرّنة ومنطقة الجوانب الستة عشر حيث تتناوب الكوّات المحارية مع شبايك ثمانية. وتبدو الزخرفة الباذخة على سطح التجويف القبوي للقبة بارعةً بإفريز زاخر بالخط العربي باللونين الأبيض والذهبي جعلت حول القاعدة، وزُهيرت من الخط بيضاء في المركز. وتوصّل منطقتا الخط هذه ببعضها بأرابيسك زهرية ملونة بالأزرق الغامق والذهبي والبني والأبيض. كما زُخرفت حجرات الضريح بالجنّص الملون والمنحوت بإتقان فضلاً عن سواتر الضريح المزخرفة

124. مخطط مسجد الأشرفية بتعز، 1397-1401.





125. الجزء الداخلي للقبّة الرئيسة لمسجد الأشرفية بتعز.

عشر، عندها فقط غداً معيناً جديداً لا ينضب للأسلوب الشرقي المتنامي الذي قَبِلَ به العثمانيون أنفسهم ولا سيما في عاصمتهم على وجه الخصوص (الصورة 399).

بالخشب المخروط. باختصار، تمثلُ العمارةُ المملوكيةُ آخرَ مراحل ازدهار الإرث العمراني الذي شهدته المنطقة العربية شرق البحر الأبيض المتوسط منذ أواخر القرن العاشر، وعلى الرغم من كون هذا الإرث رائعاً ومتنوعاً، لم يكن تأثيره في مثيله في القرون القادمة إلا محدوداً، فعلى العكس من العمارة التيمورية والأساليب العثمانية المبكرة التي وضعت الحجر الأساس لأساليب فنية بعد العام 1500، لم تترك العمارة المملوكية أثراً يُذكر خارج القاهرة إذ تميّزت أشكالها التقليدية بال تكرار بالمقارنة مع مثيلاتها العثمانية الفتية (راجع الفصل 17). وعندما أُعيد اكتشاف روائع العمران المملوكي في القرن التاسع

الفنون في مصر وسورية في عهد المماليك

المشغولات المعدنية في باقي الفنون الأخرى، ومنها الحلقات المستديرة (rou - dels) والوزرات (cartouches) المتناوبة التي نُفذت على المصاييح الزجاجية وعلى حافات الزرابي فيما بعد.

لقد أضحت القاهرة ودمشق وحلب حواضر لدولة المماليك ومراكز للتبادل التجاري بين دول البحر الأبيض المتوسط والشرق، كما غدت حاجّة مدن أوروبا الجنوبية الماسة إلى الأقمشة والبهارات (ولاسيما الفلفل والزنجبيل) والأدوية المتوافرة في الأسواق المملوكية ملحة؛ وكانت هذه البضائع تُقاضى بالأخشاب والمعادن (ولاسيما الفضة والنحاس) والأصواف والزجاج والورق. وقد وثقت التجارة المتوسطة في السجلات (الأرشيف) الأوربية، بيد أن التجارة البحرية والبرية مع إيران والهند والصين كانت أكثر شمولية. ولم يكن سكان المدن المملوكية الميسورين من التجار وحسب بل من المستهلكين أيضاً، الذين كانوا مولعين بالمنسوجات والخزف الشرقي حتى إن مفردات الموتيفات والتصاميم أصبحت جزءاً من المفردات المحلية المتداولة. وما كاد منتصف القرن الرابع عشر يحلّ حتى غدت الموتيفات الصينية كالأقحوان ونبات عود الصليب والنيلوفر جزءاً مهماً من الديكور العماري وغيره من الفنون الأخرى سهلة الحمل.

المرحلة المبكرة

إن أقدم عمل فني معدني أنتج في عهد المماليك في مصر كان شمعداناً نحاسياً من عمل محمد بن حسن الموصل (من مدينة الموصل) في القاهرة سنة 70-1269 (الصورة 126)؛ وقوامه شكل نموذجي من قاعدة مخروطية مشدبة تسند عنقاً أسطوانياً وتجويف مخروطي مشدب، لكن شكله العام جاثم مقرفص. أما السطح، الذي كان مطعماً بالذهب والفضة تطعيمًا متقناً، فمقسّم إلى مجموعات أفقية؛ أكبرها دوائر تحوي داخلها إفريزات من الأرابيسك المعشق بالأشكال الهندسية التي تتناوب مع وزرات بنهايات محدبة تحوي أشكالاً عقدية تشبه الخط الكوفي، يوجد فوقها أو تحتها إفريزات حُفرت داخلها صور حيوانات جارية، وتكسو الرقبة شبكة شعرية تتقاطع مع زُهيرات رباعية الفصوص (quatrefoil) وأدميين يحملون آلات موسيقية: الرّق (الدفوف) والعود والصنج، وقد نُفذت هذه النقوش بدقة وتفصيل متقنة. إن ترتيب هذه الأشكال بمجاميع أفقية من الدوائر والوزرات وبمهنية عالية فضلاً عن الإتقان في تجسيد الأشكال الأدمية الدقيقة، جعلها مستوحاة من الأسلوب المبكر للمشغولات اليدوية الموصلية والدمشقية. وليس غريباً أن يُعرّف محمد بن حسن نفسه بالموصلي (من الموصل) نقشاً وعلى كتف العمل نفسه.

لقد سلم عدد كبير من شمعدانات الحقة المملوكية من التلف، وأهميتها تكمن في مكانتها في المراسيم المملوكية كما نقلها المؤرخ المقريري؛ ففي السابع من جمادى الأولى عام 733 للهجرة الموافق الرابع عشر من كانون الثاني / يناير سنة 1334، اتخذ السلطان الناصر محمد متكاً من بوابة القصر بينما تقدّم إليه أمراؤه كل حسب درجته،

لقد كانت العمارة الفنّ البارز في حقبة المماليك؛ ورعايتهم له شجعت الكثير من الفنون الأخرى التي وفّرت المستلزمات والأثاث لمؤسساتهم العمارية الخيرية كالمصاييح الزجاجية والشمعدانات النحاسية ومخطوطات المصحف والمنابر المصنوعة من الخشب، ولم تلق المخطوطات، عدا القرآنية منها، اهتماماً من لدن المماليك وبلاطهم كما لقيته الكتب المترفة في العالم الإيراني اللهم إلا كُتّيات الفروسية، ولم تكن المخطوطات المصوّرة أوفر حظاً وذلك بسبب الحاجز اللغوي ناهيك عن أن المماليك لم ينشئوا في بيئة عربية أو كانوا على اطلاع مباشر بالثقافة العربية، بل لم يكن هناك المثل الذي يُحتذى من بين الطبقة الحاكمة، فلم تحظ تجارة الكتب المصوّرة بالاهتمام، على الرغم من رعاية عدد كبير من مراجع التاريخ التي خلّت تماماً من الرسوم والصور التوضيحية. لقد كان المماليك، وهم رجال صنعوا أنفسهم بأنفسهم، على دراية تامة بوضعهم الخاص لذا صبّوا جلّ اهتمامهم على مراسيم الحياة اليومية ومظاهرها فأسرفوا فيها تعويضاً عن ذلك النقص كشغفهم بالملبس الذي يدل على سُلّم مراتبهم ومراكزهم الاجتماعية. كما أنتجت الأواني التي طبعوا عليها رموز ملكيتهم الخاصة.

لقد شهد أعظم عهدين من عصر المماليك، وهما عهد الناصر محمد (1294-1340) المتقطع) وعهد الأشرف قايتباي (96-1468) رعاية جليّة منقطعة النظير من لدن هؤلاء السلاطين وحاشيتهم للعمارة والفنون الأخرى. بيد أن الزمن الفاصل بينهما كان حقبة انحطاط سببها الأول انتشار الطاعون وغيره من الأوبئة ناهيك عن سوء إدارة القطاعين الزراعي والتجاري فضلاً عن النمو المطرد في التجارة الأوربية المنافسة. وعلى الرغم من الوضع المتردي اقتصادياً واجتماعياً، استمر إنتاج وتداول البضاعة المترفة ورواجها، وإن كان ذلك على نطاق محدود إذ ارتفعت تكلفة المواد الأولية والأيدي العاملة. فعلى سبيل المثال تضاعفت تكلفة الإسطرلاب بعد انتشار الوباء، وحقاً، شهد هذا العصر ظهور أبداع مخطوطات المصحف وأروع الأقمشة الحريرية.

لقد تنوّع الوسط الفني من حيث الأهمية خلال العصور؛ فالزجاجيات المطعمة بالمينا، على سبيل المثال، أنتجت في النصف الأول من هذه الحقبة، ولكن هذه الصناعة، على ما يبدو، انقرضت في القرن الخامس عشر. وعلى العكس، فإن أنواع الزرابي المملوكية المعروفة راجت قبيل نهاية الحقبة، وعلى الرغم من الإرث الخزفي العريق لمصر، أدى الخزف المصري دوراً ثانوياً نسبياً ربما بسبب منافسة الخزف الصيني عالي الجودة المتوافر بكثرة. غير أن النوع الفني الأكثر شيوعاً وانتشاراً هو المشغولات المعدنية. على العكس من العرايين الإيرانيين الذين اكتنزوا الذهب والفضة ثم صهرها أيام العسر، اعتزّ المماليك بما جمعوهُ من مشغولات البرونز والنحاس التي وصلنا منها الكثير. وقد أدت الآنية المعدنية كالجرار والأحواض والشمعدانات دوراً مهماً في المراسيم الملكية، أما حافظات المصحف ومسانده فقد وُهبّت إلى المؤسسات الخيرية، كما أتاح الآنية المطعمة بالنحاس التي عُرفت في النصف الأول من الحقبة رواج القطع المنقوشة الأكثر بساطة في الحقبة المتأخرة. وقد جرت محاكاة تصاميم وموتيفات



128. حوض القديس لويس المعمدان، تفاصيل الجزء الداخلي؛ متحف اللوفر في باريس.

126. شمعدان من القاهرة، 70-1269 مصنوع من النحاس المطعم بالفضة والذهب. ارتفاعه 22.5 سم، وقطره القاعدة 25.0 سم؛ متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

127. حوض القديس لويس المعمدان، أصله من مصر أو سوريا، 1290-1310، مصنوع من النحاس المطعم بالفضة والذهب؛ ارتفاعه 2.22 سم، وقطره 50.2 سم؛ متحف اللوفر في باريس.



المعدنية الإسلامية كلها. لقد كان صانعُ العمل محمد بن الزين (المعروف بالمعلم) فخوراً بحق بما أنجزه حتى إنه ترك توقيعَهُ في ستة أماكن مختلفة، ومنها تحت الحافة، وخمس مراتٍ آخر غير رسمية فوق الأدوات المعدنية والتيجان ضمن المشاهد نفسها. غيرَ أنَّ الحوض يفتقر إلى تاريخٍ صنعه واسم راعيه، كما أنَّ بهاءه وحسنه وروعة تنفيذه تشي باستحالة أن يكون صُنعٌ للسوق، وقد دعت دقة التنفيذ د.س. رايس إلى الاعتقاد بأنَّ الرجلَ الملتحي حامل الصولجان ذا السترة قصيرة الأكمام هو الأمير سالار (المتوفى 1310؛ راجع الفصل السادس)؛ كما أنَّ حذاءه المميز عن باقي ما يحتضنه الشخص، تزيّنت بالدرع الدائري ثلاثي الأجزاء، الذي ينطبق تماماً مع ختم سالار الذي جعل بشكل درع ثلاثي الأجزاء أوسطها أسود والاثنتان الآخران أبيضان. لقد كان سالار متأنقاً نسبياً وكان يُفضّل السترة من دون أكمام، أو بردن قصيرة التي سُميت على اسمه بـ "السلارية". إنَّ هذا الاستنتاج قاد إلى الاعتقاد بأنَّ تاريخ الحوض يعود إلى المدة ما بين 1290-1310، بيدَ أن سالار لم يكن المستلم المقصود للحوض على الأرجح، لأنه في هذه الحالة سيكون موضوع الديكور، لكن كونه أحد الأمراء يرجح الاعتقاد أنه أمر بعمل الحوض بقصد إهدائه إلى السلطان. أمّا دلالة العمل فقد قادت الدارسين إلى الاعتقاد بأنَّ المشاهد المرسومة على الحوض إنما كانت أحداثاً حقيقية بمضمون قصصي كحال باقي الأعمال الإيرانية المعاصرة. وأغلبُ الظنَّ أنَّ القصد من وراء التصوير التعويض عن الكتابات المدحية الزخرفية للأسماء والعناوين والمقامات العالية الموصوفة فيه والظاهرة عادةً في الأعمال المعدنية المملوكية المعاصرة. ويُلاحظ في الحوض غير التشخيصي الذي صُنع للناصر محمد (الصورة 129)، على سبيل المثال، أنه جعل بالطريقة نفسها من الألواح التي تتقاطع مع الحلقات المستديرة كما هو الحال في حوض ابن الزين. ففي الدوائر طُبِعَ ختم السلطان الكتابي (أو شعاره) جنباً إلى جنب مع الألواح التي تظهر الكتابة الإهدائية: "المجدُ لسيدنا السلطان، المالك الناصر، التقي المقاتل المدافع عن الإيمان، ناصر الدين وائل الدين، محمد بن قلاوون." وتشبيهاً الصيغة الكتابية بعلم مقام المالك وسعة ثروته، وتحذو حذو التمثيلات المنقوشة على حوض ابن الزين التي تعكس الحياة المملوكية المرفهة. وتعدّ الميداليونات التي تحوي آدميين ملكيين رموزاً للقادة، وكذلك يجري الأمر نفسه على شخوص الصيادين والركبان التي نُقشت داخلها. ففي العهد المملوكي عُرف كل شخص وكل شيء بالأختام أو الرموز: المباني والمشغولات المعدنية والزجاجيات والخزفيات وأشكال الحيوانات وكذلك البشر، كلها خُتمت بأختام مالكيها ودلت على أصحابها أو عائديتها.

وعلى الرغم من أنَّ اسمَ وهوية راعي حوض القديس بقيا مجهولين، يمكن الاستدلال على غيره من أعمال ابن الزين الذي ترك توقيعَهُ على حوض فاسيلوط ذي الحجم الصغير (قطره 17.2 سم) والديكور التجسدي حيث يظهر التوقيع على صورة طاسة يحملها أمير في وضع الجلوس، ويُشبه الشكل الظاهر على حوض القديس. وهناك أيضاً امرأة مذهلة حُفرت عليها شخوص أخاذة من الأبراج الفلكية وترك عليها عبارة بالعربية مفادها "عمل المعلم محمد"، تماماً كما ظهرت على حوض القديس كتوقيع رسمي. وهناك أيضاً حوض نحاسي غير مكتمل يُنسب على الأرجح إلى ابن الزين أيضاً أعدّ للتطعيم بالفضة والذهب بمشاهد تشخيصية ومجموعات حيوانية وليكون توأماً لحوض القديس. ويتميز أسلوب ابن الزين كما يظهر على هذه القطع بالأشكال الآدمية البارة والدقيقة التخطيط إلى حد الكمال مع التركيز على ملامح

مُغدقين عليه 3030 شمعة تزُن 3060 قنطاراً في شمعدانات منمّقة وبديعة، وكان أروعها تلك التي قدّمها سنجار الجولي التي صُنعت له في دمشق. وبعد سبعة أشهر وبمناسبة ليلة زفاف نجله الأثير لديه، أنوك، عاد الأمراء مرة أخرى بشموع بهية وامتدت مراسيمها طوال الليل، وفي الصباح قدّمت زوجات الأمراء هداياهن ورقصن على ضرب الرق. وعلى ما يبدو أنَّ أشكال العازفين ضمن ديكور الشمعدان قد يدل على أنها ربما صُنعت أيضاً في عهد بيبرس الأول وباحتفال مشابه. ويختلف هذا الشمعدان عن غيره من شمعدانات الحقبة المبكرة في أهمية الكتابة النقشية الموجودة في مجاميع الأشكال الآدمية، وباستثناء بعض منها غدت هذه النقوش صفة مميزة للمشغولات المعدنية المملوكية للقرنين والنصف القادمين.

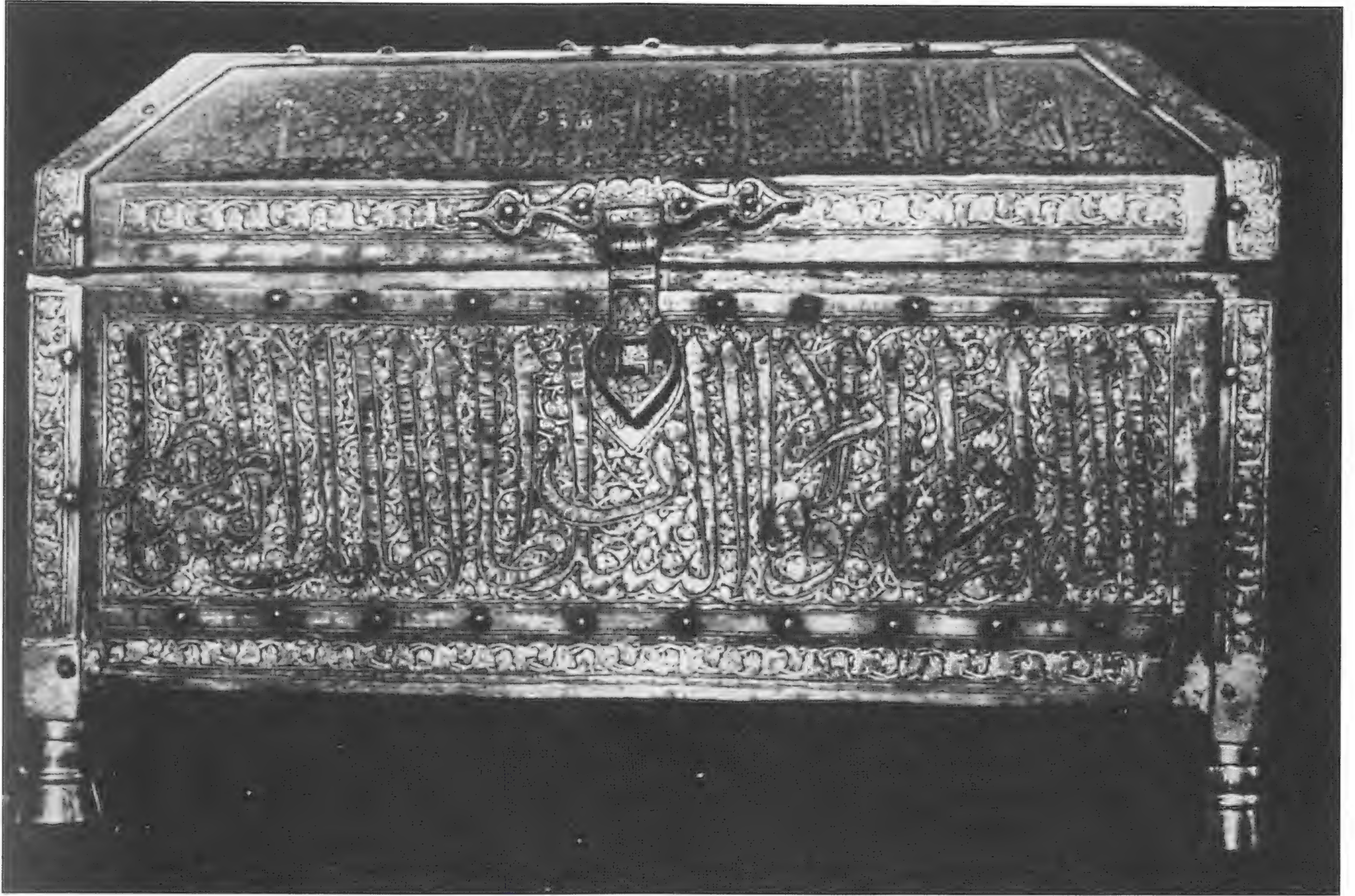
إنَّ أهمَّ رائعة وأكثرها شهرةً من بين المشغولات المعدنية المملوكية هي حوض مطعم ضخّم عُرف بـ "معمدان القديس لويس" (Baptistère) (الصور 127، 128)؛ وهو اسم لا يمتُّ بصلة لا من قريب ولا من بعيد بقديس فرنسا لويس التاسع المتوفى قبل صنعه ناهيك عن أنَّ أول تعميد جرى في القرن السابع عشر؛ أمّا من حيث الشكل، فيعود الحوض بجوانبه المفتولة نحو الداخل وحافته الواسعة إلى صنف من الأحواض من بينها حوض دي أرنبيرك (D'Arenberg Basin) الموجود في واشنطن الذي صُنع لآخر سلطان أيوبي. وقد استخدمت هذه الأحواض في الشعائر الرسمية للوضوء وعادةً ما كانت ضمن طاقم من أباريق مُشابهة (مثلاً الصورة 136)؛ ويُلاحظ نسج الديكور في حوض التعميد هذا على منوال الأسلوب الأيوبي في ترتيب المستويات الأفقية من الزخرفة مع حلقة مستديرة تتناوب مع وزرات، بينما يختلف عن الشموع المملوكية وغيرها من المشغولات المعدنية بأمرين وهما غياب النصوص والاعتماد الكلي على الشخوص كثيرة التفاصيل وبديعة التنفيذ التي تكسو معظم السطوح الداخلية والخارجية. أمّا من الخارج، فتتأطر المجموعة المركزية بإفريزات تضم تجسيدات حيوانات جارية، تتقاطع مع حلقات مستديرة تحفل بحلقات من زهرة الزنبق (fleurs-de-lys)، وتتناوب الوزرات الأربع للمجموعة الرئيسة مع حلقات مستديرة تصوّر أربعة آدميين فوق جياذ، اثنان منهم يعتمران قبعتين وجلبايين ويطعنان تيناً أو دبا، بينما الآخران في الحلبي المستديرة يعتمران عمامتين وثوبين وينتعلان زوجين من الأحذية العسكرية، أحدهما يهاجم أسداً بالسيف والآخر يحمل مضرب البولوا (a polo stick). وهناك أيضاً عشرون آدمياً داخل الحلبي المستطيلة، يمكن تقسيمهم إلى مجموعتين على أساس الملابس وملامح الوجه: فالصيادون أو الخدم يظهرون بشعر مسدل، فضلاً عن شخوص بلامح منغولية وشعر ملموم تمتشق سيوفاً وترتدي عمام. وللجزء الداخلي من الحوض الترتيب نفسه من الحلبي الدائرية والمستطيلة المتناوبة مع إفريزات الحيوانات، وقد كُسيَت اثنتان من الدوائر بحلبي على شكل درع مدبب، بينما تظهر الاثنتان الأخريان شخصيتين ملكيتين متوجتين، يكتنف كل واحد منهما حامل سيف ومساعد. ويُلاحظ في الألواح مشهداً صيد ومشهداً معارك، أمّا الشخوص فتبدو معتمرة نوعاً ثالثاً من الخوذ. ويشي المظهر الخارجي وكسوة الآدميين بثلاثة أنواع من الشخوص: صيادون وخدم، وأمراء الممالك والأعداء المنغوليون. وتكسو القاعدة بركة أسماك فائقة الجمال تسبح فيها مخلوقات برية نهريّة من الضفادع والسلاحف والسرطانات والسحالي والبط البري والتماسيح والبجع وسمك الإنكليش ومخلوق الخطاف الخرافي. إن دقة التنفيذ وحسن التشكيل في تجسيد الشخوص ودقة تفصيلاتها والمهنية العالية جعلت من هذا الحوض قطعة رائعة ونادرة، وربما سيدة روائع المشغولات



129. حوض من سورية أو مصر، سنة 1330، مصنوع من النحاس المطعم بالفضة والذهب، ارتفاعه 22.7 سم وقطر الحافة 54.0 سم؛ المتحف البريطاني في لندن.

لوازم المؤسسات المملوكية الخيرية؛ ومنها الأبواب الفاخرة ومشبكات الشبايك والثریات والصناديق الخاصة بحفظ أجزاء المصحف. ويوجد اثنان من هذه الصناديق أحدهما في القاهرة والآخر في برلين، ويمكن نسبتهما إلى عصر الناصر محمد إذ عُرفت الأجزاء الثلاثون من المصحف لأول مرة في القاهرة، وهي صناديق خشبية مربعة تستند إلى أربعة أرجل قصيرة (الصورة 130) ومكسوة بألواح نحاسية محفورة بالفضة والذهب، ومثبتة بالبدن الداخلي الخشبي بالمسامير، ويبلغ عرض كل صندوق أكثر من أربعين سنتيمتراً وارتفاعه ثلاثون سنتيمتراً. وللصندوق غطاء مربع مثبت بعجلات مفصلية، ويُغلق الصندوق بواسطة مشبك مثبت أمام الصندوق؛ أما الجزء الداخلي فينقسم إلى حجرتين، كل منها مقسمة إلى أجزاء، كل جزء يحتوي خمسة عشر جزءاً فارهاً من أجزاء القرآن. وتزين الصناديق الثلاثة بزخارف الأرابيسك الزهرية وخط الثلث الظاهرة على البدن وبزخارف الخط الكوفي والأرابيسك الزهري على الغطاء. وهناك أيضاً موتيفات زخرفية أخرى تضم زخارف زهرية ونقوش زهيرات النيلوفر وعود الصليب، فضلاً عن أغصان العنب على غطاء صندوق متحف القاهرة. وقد تركت توابيع الصانعين تحت المشبك بحيث تكون غير مرئية عند غلق الصندوق. والنص الرئيس فوق صندوق الأزهر عبارة عن دعاء لله بإطالة عمر عهد الناصر محمد (الصورة 130)، أما الكتابتان الأخريان فهي آيات قرآنية معروفة. وعلى الرغم من أنه تم تغيير مشبك الغلق في صندوق متحف القاهرة، يحمل صندوق الأزهر توقيع

الوجه وتعبيراته فضلاً عن تفاصيل الملبس. ويُنسب المزيد من الأعمال إليه أو إلى ورشته من بينها المبخرة التي عُثر عليها في قوص. لقد كان المنتج من المشغولات اليدوية في بلاط الناصر محمد غزيراً، فقد وصلنا منها حوالي ثلاثين قطعة يمكن نسبها إلى الرعاية السلطانية أو الأميرية؛ فضلاً عن الحوض في الصورة 129، صمد منها إبريق ومَنارة ومزهرية ودواة وصندوق حفظ المصحف ومبخرة وصندوق أسطواني ومسدس الشكل؛ وتميزت هذه القطع ببراعة فنّها وبالزهد في التجسيد والتعويض عنه بالكتابة، وتنوعت الموتيفات فنلحظ حلقة من البط الطائر والزهيرات المرفرفة الصغيرة. أما الموتيفات النباتية فتضم لفافة بداخلها أوراق نباتية مثلثة الشكل ذات خطوط عرقية متوازية. وتدل الموتيفات الصينية كاللوتس وأزهار عود الصليب على الاحتكاك المتنامي بالفنون الإيرانية. ويتكوّن الشكل النموذجي المثالي فيها من مستويات من الوزرات المتناوبة مع الدوائر التي تضم شعار الراعي وهي قطع من ختم السلطان الكتابي وخاصته، أما تلك الخاصة بالأمراء فتضم شعارات تصويرية، غالباً ما تعرف بالأختام. فمثلاً هناك مزهرية على شكل كمثرى صُنعت للنيل الورع طقز تيمور الذي كان ساقى الناصر محمد وأحد الأمراء الأثريين لديه، وللمزهرية درع بشكل دمعة تحمل نسرًا بأجنحة ممتدة ولوح علوي وكأس في الأسفل. وفضلاً عن القطع المخصصة للاحتفالات والمراسيم الملكية، فقد صُنعت مختلف



130. صندوق حفظ المصحف بأجزائه الثلاثين، أصله من سورية أو مصر، 23-1322، مصنوع من الخشب المكسو بالنحاس المطعم بالفضة؛ مكتبة جامع الأزهر بالقاهرة.

بدأ الأتابكي بيبرس الجاشنكير ببناء خانقاه خاصة به... ويُقال: إنها عندما اكتملت نفذ الشيخ شرف الدين بن الوحيد نسخة من المصحف في سبعة أجزاء للأتابكي بيبرس على ورقٍ بغداديٍّ بخط الأشعر، وأن بيبرس أنفق 1600 دينار عليها لنسخها بالذهب. ومن ثم اختير لها موضعٌ في الخانقاه وعُدَّت واحدة من روائع الزمان. "إن مشروعاً بهذا الحجم لابد أن يكون تعاونياً ولا غرابة أن يكون هناك فريقٌ كامل من الحرفيين المهرة مشتركاً في إنجازه. وقد ترأس الفريق الخطاط شرف الدين محمد بن شرف بن يوسف الكاتب الزارع المصري، والمعروف بابن الوحيد، الذي كان من ألمع الفنانين إبان القرن الرابع عشر؛ وُلد ابن الوحيد في دمشق سنة 1249 وتدرَّب في بغداد على يد ياقوت المستعصمي (راجع الفصل الثالث) وغيره قبل انتقاله إلى القاهرة حيث توفي سنة 1311. وقد تعاون مع ابن الوحيد ثلاثة مُزوِّقين ماهرين، وهم أبو بكر، المعروف بـ "صندل"، ومحمد بن مبادر، والثالث مساعدهما إيدغدي بن عبدالله البدري. أما الأجزاء فقد ظهرت بتصميم عام واحد ما يوحي بأن المصمِّم واحد أيضاً، ويبتدي كلَّ مجلِّدٍ بواجهة مزدوجة (الصورة 131) تضمُّ رقمَ الجزء في زخرفة نباتية بديعة. وتألَّفت الكتابة في كل صفحة من ستة أسطر وكانت بخط الثلث وبالذهب ويكتنفها خط أسود يُشبه الشعرة، وهو الخط "الأشعر" (من الشعر)، وكُتبت عناوين السور بالأحمر بينما دلَّت الحواشي الخارجية للنص على مجاميع الآيات الخماسية والعشرية. وحفلت الصفحات الأولى من كل مجلِّد بأربعة أسطر ذات خطٍّ أكبر حجماً

أحمد بن بارا الموصلِي (من الموصل) سنة 23-1322، أما صندوق برلين فصمَّمه محمد بن صنقور وقام بنقشه الحاج يوسف الغوايبي. وبعدها بخمس سنوات صمَّم محمد بن صنقور قنديلاً موشورياً ضخماً مسدّس الأضلاع. لقد مثَّلت هذه القطع المشغولات المعدنية المملوكية خير تمثيل بالدمج المتناسق البهي بين المعدن والموتيفات النباتية والكتائية والمزوجة بالتلوين المتباين للمعادن المستخدمة.

وقد وُقفت مخطوطات القرآن بأجزائها الثلاثين خلال العقد 1320 للخانقوات الخاصة بالنخبة من حاشية المماليك. وقد ذكر الرحالة ابن بطوطة الذي زار القاهرة سنة 1325 أنه حضر طقساً صوفياً أقيم في خانقاه حيث شاهد نسخاً من أجزاء القرآن الثلاثين بمتناول كلِّ متصوِّف. وربما كانت مخطوطة المصحف الخاصة بخانقاه بيبرس الجاشنكير خير مثال على ذلك، فقد أمرَ بوضعها لاستخدام العامة من الناس بين الأعوام 6-1304. وعادةً ما كانت مثل تلك الأجزاء فخمة (48 X 32 سم) ومكوَّنة من سبعة مجلِّدات، كل واحد من 155 ورقة (folios)، ضمن تصميم خاص واستثنائي لمخطوطات المصحف المملوكية؛ إذ بلغ مجمل الأوراق الألف ورقة، وقد وردَ ذكرُ هذه المخطوطة عينها في أوقاف خانقاه بيبرس (راجع الفصل 6)، حيث "كان قارئ القرآن مسؤولاً عن المخطوطة المكوَّنة من سبعة أجزاء ومكتوبة بالذهب ووقفت لمؤسس الوقف." كما وردَ ذكرُها ضمن مدونات المؤرخ المملوكي ابن إلياس (1448 على الأرجح - 1524). "وفي سنة 707 للهجرة الموافق 6-1305 للميلاد،



132. "مكنة الغسل اليدوي" من "كتاب في معرفة الحيل الهندسية"، الأصل من مصر أو سورية، 1315. الأبعاد 31.4X21.4 سم؛ متحف فريير كاليري في واشنطن دي سي.

العصر الإلخاني، ولاسيما مخطوطات المستعصمي وحلقتة في بغداد، وكثيراً ما أخذ على المخطوطات المملوكية تأثرها بمثيلاتها الإيرانية، ولاسيما تأثير مخطوطة إيرانية بعينها مكونة من ثلاثين مجلداً بعدد أجزاء القرآن ونسخت في همدان سنة 1313، ووقفها أحد أمراء الناصر محمد لضريحه في القاهرة سنة 1326. ومن دراسة المخطوطات المملوكية المبكرة هذه يتبين أن خطاطيها ومزوقيها تدرّبوا في المدرسة البغدادية وكغيرهم هاجروا إلى القاهرة إبان القرن الرابع عشر، حيث اشتغلوا العرايين ميسوري الحال ولاسيما المماليك الذين شيّدوا وقتئذ مؤسسات خيرية ضخمة كتلك التي تناولناها في الفصل السادس. بيد أن هذه المدرسة توقفت عن إنتاج المخطوطات -على ما يبدو- سنة 1330، وبقيت السنوات الخمس والعشرون بعدها غامضة من حيث حالة الإنتاج في القاهرة، على الرغم من استمرار أتباع ياقوت في إبداع مخطوطات ضخمة بمجلّدات متعددة وتزويقيها في مدن العالم الإيراني (حينئذ) مثل بغداد وشيراز وربما تبريز.

وعلى العكس من الدور الذي أدته المخطوطات في العالم الإيراني المعاصر (راجع الفصل الثالث)، لم يكن للمخطوطات المصوّرة في عهد المماليك إلا دور ثانوي، لذا فإنها كانت نادرة بحيث لم يكن هناك سوى ستين مخطوطاً مصوراً، وقد أنجز معظمها أواخر القرن الثالث عشر والنصف الأول من القرن الرابع عشر، على الرغم من أن هناك من يعتقد بإحياء فن المخطوطات المصوّرة في نهاية عهد المماليك. وقد حظيت روائع الرسائل العلمية والأعمال الأدبية الرائجة في الحقب المبكرة بالشعبية نفسها مثل "كتاب في معرفة الحيل الهندسية" و"مقامات الحريري" و"حكاية" "كليلة ودمنة"؛



131. الجزء الأيسر من واجهة المجلد السابع من مخطوطة القرآن، أصله من القاهرة، 6-1304؛ المكتبة البريطانية في لندن، مخطوطة 22412، الورقة 2 اليمنى.

قليلاً محاطة بأطر ذات خلفية مرسومة ببهاء بالأحمر، عند صندل كانت الأطر مزخرفة بالأرابيسك وعند ابن مبادر بالزخارف الهندسية. وتكرّر صفحات معلومات النسخ، زمانه ومكانه واسم منفذه، في مجلدات ابن مبادر تصميم أوراق الافتتاحية، بيد أن مجلدات صندل تختلف عنها، وبذا أمكن تمييز عمل أحدهما عن الآخر، ولم يكن واضحاً دور إيدغدي؛ ويقال: إنه "زوّق" المجلّدات كلّها، ما قد يعني أنه من أضاف الذهب وباقي الألوان.

وعلى الرغم من تبوئها موقعاً ريادياً ضمن إرث المخطوطات القرآنية، تختلف مخطوطة بيبرس هذه عن مثيلاتها المنفّذة خلال العقود الأولى من القرن الرابع عشر من حيث الشكل والحجم ونوعية الخط. فهناك عشر مخطوطات مؤرّخة ترتبط مباشرة بالمماليك أو مواليهم، مايساعد على رسم معالم الأسلوب بدقة ودراسة إنجازات الخطاطين والمزوّقين. ولم ترق أي مخطوطة إلى مستوى مخطوطات بيبرس لنصف قرن بعدها، على الرغم من أن صندل ورفاقه زوّقوا ما يربو على عشر مخطوطات أخرى في العقود الثلاث الأولى من القرن الرابع عشر في القاهرة. وقد اشتركوا بالكثير من الموتيفات الزخرفية الخاصة بمخطوطات بيبرس، بيد أنها كانت في معظمها مجلدات منفردة وأصغر حجماً، إذ لم تتعدّ أبعادها 35 في 26 سم، باستثناء واحدة نسخت بخط النقش الصغير والمتوسط الحجم.

تتميّز مخطوطات بيبرس بكبر حجمها الاستثنائي وأعمدتها المستطيلة التي تضمّ زخارف مكرّرة غلبت الأشكال المسدّسة والمثمنة والحدود التي تحيط بكل جزء من الواجهة المزدوجة، فضلاً عن النص الذي يمتدّ خارج حدوده ويشي بالتأثر بمخطوطات



133. واجهة كتاب "مقامات" الحريري، الأصل من سورية أو مصر، 1337. 37.0 X 25.5 سم، ناشال بيبليوثيك، ألف فاء جي.

الحيوان" الأندلسية فقد نسخها ورسمها علي بن محمود بن عبدالعزيز بن عبدالفتح ابن الدريهم (المتوفى 1360) الذي كان عضواً في هيئة علماء دمشق في الجامع الأموي بدمشق.

وعلى الرغم من الدمار الذي تركه وباء الطاعون منتصف القرن الرابع عشر، استمر إنتاج البضائع المترفة، فضلاً عن تنفيذ المخطوطات القرآنية الضخمة التي وصلت أوج روعتها في مجموعتين من المخطوطات تُنسب رعايتها إلى خواند بركة، زوجة الحسن ونجلهما السلطان الأشرف شعبان الثاني (العهد 76-1363)، التي وقفت لمؤسساتهما الخيرية في مدرستي أم السلطان والأشرفية في القاهرة. وتدل جودة العمل وحجم المخطوطتين على أنهما كانتا جزءاً من مشروع مجمع حسن الكبير في القاهرة، إلا أن وفاته المفاجئة وإهمال المشروع جملة وتفصيلاً شجع عرايين آخرين على الاستيلاء عليها. وقد كانت هذه المخطوطات كبيرة الحجم (أبعادها 70 في 50 سم)، وبعض أجزائها نُسخت بخط المحقق الرائع (الصورة 134). إن أكثر المخطوطات إبداعاً من بين هذه المجموعة ثلاث لها صفحات افتتاحية مزوّقة بنجوم متعددة الأضلاع، واحدة

وكلها تشي بالأساليب التقليدية عينها في النسخ والتنفيذ. ولم تكن الصور المجمعة من مخطوطة الجزاري المشتتة والمنسوخة سنة 1315 سوى رسومات مضحكة لحيل هندسية مبتكرة الغرض منها تسليية البلاط. فالصورة رقم 132 "مكنة غسل اليدين" تظهر سرادقاً مقبباً فوق شخص يحمل كوزاً ومنشفة، وإذا يظهر الطير محلّقاً فوق القبة مغرداً، ينسكب الماء من الكوز فوق يديّ المغتسل ليتجمع في حوض، ويصب في برميل، وعندما يمتلئ البرميل، يتناول الشخص المنشفة. على العموم هذه المخطوطات صغيرة الحجم بأبعاد 22 30 X سم، ومربعة الشكل على الأغلب.

وعلى الرغم من أن المخطوطات الإيرانية المعاصرة شهدت ازدياداً مضطرباً في التخصص في مجالي النسخ والتزييق، بقي الانفراد في تنفيذ المخطوطة جُلّها سائداً لدى دولة المماليك كما هو الحال في نسخ مخطوطة "مقامات الحريري" وتصويرها التي نفذها يحيى بن محمود الواسطي سنة 1237. أما نسخة "منافع الحيوان" الموجودة في مكتبة إسكوريال الإسبانية فقد نسخها وزوّقها شخص واحد، وكذلك نسخة المكتبة البريطانية من "المقامات" وربما نسخة فيينا منها كذلك. وقد كان لهذا الأمر الأثر الواضح في إضفاء عنصر "التقليدية (conservatism)" على الصور. لذا أضحت عناصر الغلاف مفتقدة عناصرها الحيوية لتصبح مجرد أنماط مصطنعة من الزخارف التجريدية وصفها انتهاوسن خير وصف عندما قال إنها "ليست إلا تجاعيد ترقيعية". بينما تتميز نسخة فيينا من "المقامات" برقيّ اللمسات الأخيرة مع الخلفيات الذهبية الثرية وتجانس الألوان وكفاءة تناسقها، والعناوين الفصلية فيها مزوّقة ويحدها الأرابيسك البديع الذي يحيط بالواجهة (الصورة 133)، التي تذكّر بفنون تزييق المصحف المعاصرة، على الرغم من محدودية المقارنة. فالواجهة، وهي الجزء الذي حظي بالاعتناء الأكبر، تظهر أحد الوجهاء وهو جالس ويحمل كأساً ومنديلاً ومحاط بجنيين مجنّحين وبموسيقيين وبهلوان. إن هذه الصورة، وهي بلا شك النصف الباقي من الأصل المكوّن من صفحتين، تعود إلى نوع معروف من الواجهات الرسمية، كواجهة كتاب "الأغاني" المتعدد الأجزاء التي نُفذت للأمير الزنكي بدر الدين لؤلؤ (سنة 1218-19 على الأرجح)، وهو وزير وأتابكي المستقبل في الموصل، بيد أن الأدمين فيها بدت أكثر جموداً وصرامة من سابقتها. ويُلحظ في باقي الصور في هذه المخطوطات إحاطتها بحدّ أزرق مع زخارف قطرية وتاجية تشغل الزوايا. يتجلى أثر رسوم المخطوطات الإخانية المعاصرة في المقاطعات المملوكية في إدخال عناصر متعددة كالأشجار المنفعلة أو المضطربة والنيلوفر والعنقاء والتنانين. إن المناظر الطبيعية المختصرة في مخطوطة "سلوان المتعة" تشي بتقنية الرسم المقطوع (- foreshor ening) المستوحاة من المخطوطات الإخانية المبكرة، مع غياب الاستخدام الجلي للألوان المائية.

ولم نتوصل لحد الآن إلى معرفة مكان إنتاج هذه المخطوطات المملوكية بالضبط، ولكن هناك من يعتقد أن المكان هو القاهرة، حاضرة المماليك، بيد أن لا دليل على رعايتها من لدن البلاط، عدا مخطوطتين من القرن الرابع عشر ضمت عبارات إهداء إلى أمراء المماليك عاليي المقام. وأغلب الظن أن العرايين كانوا من النبلاء الناطقين بالعربية مثل أحمد بن جلاب الموصلية، القيم على الزكاة في دمشق الذي حصل على نسخة 1323 من "المقامات" سنة 1375. كما بدت دمشق المركز الأرجح لإنتاج هذه المخطوطات، إذ إن مخطوطة المكتبة البريطانية (ذي القيد 9781) نسخها ورسمها غازي بن عبدالرحمن، الذي كان خطاطاً دمشقياً ذائع الصيت. أما نسخة "منافع



134. صفحة مزدوجة من جزء من مخطوطة القرآن، أصلها من القاهرة، 57-1366، المكتبة الوطنية بالقاهرة، مخطوطة رقم 6، الورقة 318-319.

135. واجهة مزدوجة من جزء من مخطوطة القرآن، الأصل من القاهرة، 1370، الأبعاد 70.5X49.5 سم؛ المكتبة الوطنية بالقاهرة، رقم 54، الأوراق 1 اليسرى، 2 اليمنى.





136. إبريق، من القاهرة خلال الربع الثالث من القرن الرابع عشر، مصنوع من النحاس المطعم بالفضة والذهب؛ ارتفاعه 53 سم؛ فلورنس، المتحف الوطني في بارجيلو.

الباريلو (albarelli) التي تُنسب إلى دمشق كما تقول الكتابة النقشية على الجرة المطلية باللمعان (الصورة 137) وتُفيد أن منفذها يوسف برعاية أسد الإسكندراني في دمشق. وكانت هذه الجرار تُستخدم حاويات لشحن العطوريات الثمينة كالزيوت والمرام والبهارات والأدوية ونقلها إلى أوروبا حيث عُثر على الكثير منها هناك. وذاع صيت الآنية الدمشقية في أوروبا، وأدرج معظمها ضمن سجلات الصيدليات والعطارية وقتئذ، واشتهرت بزرقها الغامقة تحت التزجيج ولمعانها الذهبي الرائع المنمق في مستويات أفقية متباينة العرض فضلاً عن موتيفات متنوعة كالكتابة النقشية الفعلية والديكورية والحيوانات والطيور الكبيرة على خلفية نباتية. وقد ظهرت معظم هذه المميزات على جرار الباريلو المزخرفة بالأزرق والأسود تحت التزجيج الرخيصة. وشهد القرن الخامس توقف صناعة الآنية الخزفية على ما يبدو، إما بسبب تدمير الممالك لمدينة دمشق أو بسبب التنافس المتنامي القادم من إسبانيا على الأرجح.

لقد ورث الممالك إرثاً غنياً من صناعة الزجاج في مصر وسورية. وبقيت التأثيرات اللونية ميداناً تخصصياً في المنطقة لعهد طويل، وقد شهدت صناعة الزجاج الملون الأيوبية تدهوراً ملحوظاً في عهد الممالك لتحل محلها تقنيات الطلاء بالمينا والتذهيب.

منهما معروفة الراعي وهو أركون شاه الأشرفي الذي كان أميراً عند السلطان شعبان، الذي أعدم سنة 1376 (الصورة 135). وعلى الرغم من التشابه في الشكل العام من حيث الواجهة بمثلثاتها من أعمال صندل، بدت الكتابة أكثر تعقيداً والأرابيسك أكثر تفصيلاً. فالخفاف حافلة بالعناصر الصينية مثل زهر عود الصليب والنيلوفر، الفراغ المستطيل المركزي استُبدل بالمربعي المحدد بلوحين مستطيلين أتاح ابتكار نظام متسق من الخطوط الشعاعية المتشابكة. وتمتلئ الألواح المستطيلة بوزرات متعددة الفصوص منقوشة بكتابة كوفية منمقة. أما الألوان فتبدو متناغمة مع الأزرق والذهبي الغالبين، وقد بقي اسماً الخطاط والرسم المفقودين محض جدل طويل، بيد أن الرأي الغالب أنها أنتجت في دمشق على أساس المقارنة من حيث الرسم بالأناجيل الأربعة المنقذة لعالم دين دمشق. بينما تُنسب المجموعة الأخرى من مخطوطات المصحف المنتجة بين الأعوام 76-1363 إلى رسام المخطوطات إبراهيم الأمدي (من آمد أو ديار بكر)، وتمتاز بأسلوبها الاستثنائي المختلف من حيث أنماط الزخرفة المكررة في المركز ورتابة الأرابيسك وتنوع الملون والخلفية السوداء. تُعد هذه المخطوطات القرآنية أجود المخطوطات المملوكية على الإطلاق، وعلى الرغم من الدمار الشامل الذي خلفه انتشار وباء الطاعون والتدهور الاقتصادي بقي هناك المال والموهبة لإنتاج أجود الأعمال وأكثرها رقياً.

وعلى الرغم من المصاعب الاقتصادية مضى إنتاج المشغولات المعدنية قدماً خلال النصف الثاني من القرن الرابع عشر وعلى الرتبة نفسها من الجودة على قلته؛ فالممالك مضوا في رعايتها، بينما استمر رواج المصرية منها حتى بدأ الهواة الأجانب بتصديرها بين الشرق والغرب. فالإبريق الموجود في فلورنسا (الصورة 136)، على سبيل المثال، صنع لمصلحة الملك الفاضل ضرغام الدين العباس، السلطان الرسولي في اليمن (1377-1363)؛ وهو واحد من سلسلة من النحاسيات المطعمة من صنع علي بن حسين محمد الموصللي في القاهرة سنة 1275؛ ويبلغ طول هذا الإبريق 53 سم، وشكله كمثري مقلوب ذو عنق أسطواني وأنبوب طويل ورشيق يذكر بالتماذج الأيوبية (في القرن الثالث عشر) بيد أن فمه الثقيل وحلقاته العنقية الخشنة فضلاً عن المقبس والمقبض فهي مملوكية الطراز كثيرة الشبه بمثلثاتها المصنوعة في القرن الرابع عشر لأمراء الناصر محمد، ناهيك عن طريقة النقش والزخرفة البائنة في المجاميع الأفقية من الوزرات والدوائر والكتابات الشبيهة بالأطر الزخرفية المبكرة. إن هذا الإبريق يُثبت أنه على الرغم من الإبداع الظاهر في الربع الثالث من القرن الرابع عشر، طغت التصاميم التقليدية بحيث لم تدع مجالاً لأي ابتكار شكلي جديد.

وفي القرن الثاني عشر لم تعد مصر مركزاً لإنتاج الخزف الثمين، وعلى الرغم من ثراء الممالك لم تستطع القاهرة استعادة مكانتها الأولى بسبب رواج الخزف الصيني ووفرته، مع كل ذلك لم تتوقف صناعة الخزف فيها كلية، بل على العكس شهدت مصر وفرة الإنتاج وتنوع الزخرفة والأشكال، لكن بعضه لم يتعد كونه تقليداً لنماذج صينية ولا سيما سيلادون اليوان (Yüan celadons) والخزف الأزرق والأبيض، بينما الخزف المزخرف بطريقة الكرافيتو (sgraffiato) المحفورة بالألوان تحت التزجيج فممنسوج على منوال التقاليد المحلية ويحمل رموزاً تشي برعاتها من أهل بيت الأمراء الممالك. كما صنعت أوان خزفية أكثر جودة في سورية خلال القرن الرابع عشر، في الرقة على وجه الخصوص، حيث أنتجت الآنية المطلية باللمعان خلال القرن الثاني عشر ومطلع القرن الثالث عشر، وكان من بين أروعها جرار كبيرة وأخرى





138. قنديل جامع، من مصر أو سورية، 1363، زجاجي مُدَقَّب ومطعم بالميّنا بالأخضر والأزرق والأبيض مع مقابض مسدولة، ارتفاعه 40.5 سم؛ موجود في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة.

اختفى تماماً عدا المصاييح القليلة الباقية التي أشرت انحداراً فعلياً في جودة الرسم أيضاً. ويُخبرنا زائر أوربي إلى الأرض المقدسة سنة 1480 عن أوان نُقلت من مورانو إلى يافا ودمشق لعناية أحد موظفي القايّتباي. وتُشير موتيفات عصر النهضة الزخرفية الموجودة على أحد قناديل مؤسسة قايّتباي في القاهرة فضلاً عن النقش غير البارح إلى منشأها الأوربي.

أمّا في مجال المنسوجات، فعلى الرغم من التقدير الذي حظيت به الأقمشة المملوكية، سَلِمَ القليل منها من التلف ربما بسبب طبيعتها الحساسة سريعة التلف، كما أن ما سلم منها دلّ على خصخصة صناعة الأقمشة في مصر طوال عصر المماليك. وقد ساهم وباء الطاعون وغيره من المصائب في هلاك العمالة الماهرة في معامل الملابس بالإسكندرية كما أثر في الإنتاج تأثيراً مأساوياً فهبط عدد النّسّاجين هبوطاً حاداً من اثني عشر أو أربعة عشر ألفاً سنة 1394 إلى ثمانية فقط سنة 1434. وقد أربكت الحملات المغولية

وكانت العناصر الديكورية تُحاط بالميّنا الحمراء وتُملأ بالأبيض والأصفر والأخضر والأزرق والبنفسجي والوردي. وكانت الميّنات تُضاف باردة وتُثبت بالتسخين على نار هادئة، وهي الطريقة عينها المستخدمة في المشغولات المعدنية والخزف المطعّمين بالميّنا. وقد جرى ابتكار هذه التقنيات قبل هذا الوقت واستخدمت على نحوٍ واضح في القرنين الثالث عشر والرابع عشر في صناعة الآنية الزجاجية الخاصة بالاستخدام البيتي ولأغراض التصدير. وقد كشفت حفريات الفسطاط وقُصير القدم على البحر الأحمر عن نماذج بسيطة من الآنية المستخدمة بيتياً أو حاويات للتصدير. كما تمّ العثور على أوان ثمينة في كنوز الكنيسة الأوروبية، بينما أوعز بصنعها سلاطين اليمن الرسوليون، بل إن بعضها عُثر عليه في الصين، وكلّها تشهد على التقدير العالي الذي حظيت به هذه الأواني. وقد صُنعت في أشكال متنوعة ومنها القناني والعلب والأقداح والمزهريات والأحواض ذات السيقان والطاسات، بيد أن القناديل كانت الأبرز بين الزجاجيات المملوكية.

ويبلغ معدّل طول القنديل الواحد حوالي أربعين سنتيمتراً، وله رقبة عريضة ومتوهّجة وكتفان منسدلان وستة مقابض وبدن بصليّ الشكل وقاعدة بشكل قدم بارزة أو قدم حلقيّة. وهناك أيضاً إناء ماء أو زيت زجاجي ذو فتيل عائم داخل القنديل الذي يُعلّق متدلياً من السقف بسلسلة معدنية، وأحياناً كانت السلسلة المعدنية محمولة على جسم بيضاوي زجاجي مثبت فوق القنديل. وأغلب الظن أن آلافاً من هذه القناديل صُنعت لإضاءة الجوامع والمؤسسات الخيرية المملوكية. فالقناديل الخمسون التي تحمل اسم "حسن"، على سبيل المثال، نموذج بسيط من بين المجموعة الهائلة التي أمر بصناعتها لمصلحة مجمع السلطان الفخم في القاهرة. وعلى الرغم من الاعتقاد السائد بأن دمشق كانت مركزاً مرموقاً للصناعات الزجاجية، للقاهرة أهميتها أيضاً؛ فالفضل في الإضافات والابتكارات في الأواني الزجاجية يعود إلى المعادن المستخدمة في التطعيم أو الحفر ومنها الشخوص التي ميّزت الحقبة المملوكية المبكرة التي فتحت الأفق أمام مجاميع الوزرات والدوائر المملوءة بالكتابة النقشية والأرابيسك.

وتشي الزخارف على قناديل عهد السلطان حسن بالمخزون الكامل من الموتيفات التي طورها الفنّان المملوكي. فلبعضها حلّى معينية الشكل وموتيفات زهرية أو لوتس صيني طاع مع زهرات عود الصليب وسط الأرابيسك النباتية البهية، وغالباً ما كُتبت الآية القرآنية الخاصة بنور السموات والأرض على العنق (سورة النور، 35-24) فضلاً عن الإهداء إلى السلطان فوق الجزء العلويّ من البدن (الصورة 138). وتظهر الكتابة على العنق بخطّ طوليّ ممزوج، لُوت بالميّنا الزرقاء يحدها خطّ أحمر. أمّا الكتابة على البدن فنُفذت بخطّ ممزوج وكثيف بخلفية زرقاء، ويحدّ اللون الأحمر الحروف المنسقة فوق بعضها البعض؛ وعند إضاءة القناديل يبرز اسم السلطان وألقابه متألّثة بنور الهي في منظر أخاذ للآيات القرآنية الجميلة وتمثيل مذهل لمجاز الآية القرآنية المحفورة فوقها: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ﴾.

لقد شهد القرن الخامس عشر تدهوراً ملحوظاً في نوعية المنتوجات الزجاجية، بيد أن الأسباب المعروفة كانتشار البواء وتهجير العمالة أو المنافسة الأجنبية فمازالت موضع نقاش. وعلى ما يبدو فإن إنتاج أواني المائدة المطلية بالميّنا، كالأقداح والصحون، قد

137. جرة خزفية مطلية باللمعان، من دمشق في النصف الثاني من القرن الثالث عشر، ارتفاعها 29 سم؛ الكويت، دار الآثار الإسلامية.



139. ثوب مخاط على شكل صدرية لتمثال العذراء في مصر إبّان القرن الرابع عشر، من الحرير والذهب؛ الطول 70.5 سم، والعرض 111.1 سم؛ موجود في متحف الفنون في كليف لاند.

براعم زهرات عود الصليب الكبيرة وميداليونات صغيرة ثمانية الفصوص في تعريشة كرمية تتشكل إلى براعم لوتس بشكل قطرات دمع تضمّ كتابات عربية مقلوبة تُقرأ في المرأة، وتصطفّ زهرات اللوتس بمجموعة أفقية. وهناك قماش مشابه في لندن أخضر اللون كُتب على الميداليونات فيه اللقب السلطاني "الأشرف". ووُجد وصف لهذه الحليات يعود لسنة 1430 في كتاب بامبينو فيسبو (Enthroned Mado - na with Saints) مايعني أنّ القماش يعود للأشرف بارسبي (العهد 1422-37). ولارِبَ أنّ التصميم القوسي على الحرير المملوكي مستوحى من حرير اليوان الصيني الذي تمتع بحظوة كبيرة لدى العالم الإسلامي، ولكن من غير المؤكد أن يكون وجوده على الأقمشة الصينية كان لإرضاء ذوق المسلمين وحسب. على كلّ، تحوّلت الحليات الصينية الطبيعية الرقيقة إلى تجريدية وقاسية على المنسوجات المملوكية. وفضلاً عن الحليات القوسية، ازداد رواج الحرير المقلم ما أدى في النهاية إلى محاكاتها في الأقمشة المنتجة في عصر الناصريين في إسبانيا (راجع الفصل 9).

لقد نفّذ عددٌ من مخطوطات المصحف عالية الجودة من حيث الخط مطلع القرن الخامس عشر، على الرغم من تدهور التزيين فيها الذي كان في معظمه تقليداً لسابقه من الأساليب مع رداءة الأصباغ وبقاء الملون محدوداً إذ غدت الألوان عكرة وباهتة ومُضمحلة، وقد يُعزى السبب إلى كلفة المواد المستوردة ما أدى إلى التأثير في المشغولات المعدنية أيضاً التي لم يسلم منها إلا النزر اليسير الذي تميز بنحاسه المضروب، لذا استُبدلت الألواح البرونزية والنحاسية بالكسوات المعدنية المثقبة (راجع الفصل السابع). وقد عبّر المقرزي في تاريخه عن أسفه لفقدان المشغولات

حركة التجارة ما أدى إلى ندرة المواد الأولية العراقية والإيرانية ولاسيما المواد الصبغية. وقد اشتهرت مصر بمنسوجاتها ولاسيما الزرابي الصوفية والنايلون، بيد أن تقنية الغزل تغيّرت كثيراً في القرن الثالث عشر عندما هرب الحائكون المهرة من العراق وإيران والأندلس بعد سقوطها إلى القاهرة جالبين معهم مغازلهم اليدوية على الرغم من أنّها كانت معروفة أصلاً منذ القرن الرابع عشر كما أنّ الأقمشة الأوربية عانت من تراجع وكساد أديا إلى خفض كبير في أسعارها فأصبحت متوافرة ورخيصة الثمن منذ بداية الحقبة المملوكية ليصبح هذا التغيّر حقيقة في قيمة الأقمشة الأوربية بارزة في الحياة الاقتصادية للشرق الأدنى. كما جرى الاعتقاد أنّ معامل التطريز الحكومية تفرّدت بالموارد الأساسية الكفيلة بالتأقلم مع المنافسة المتنامية ولاسيما بعد غلق معامل الإسكندرية والقاهرة إبّان القرن الخامس عشر، بينما افتقرت المعامل الخاصة إلى الرعاية الحكومية وبذا تعرّضت للمصادرة. لكنّ غلق معمل التطريز في عهد السلطان البرجي بارسبي لم يدلّ على افتقار مصر إلى الأقمشة أو تدهور صناعتها، بل إنّ الإنتاج انتقل إلى القاهرة حيث تمت خصصته. أمّا أسباب ذلك، فمازالت محض تكهنات، لكنها قد تُعزى إلى تعرّض منطقة الدلتا إلى القرصنة. وتُشير مصادر تاريخ الممالك إلى استمرار السلطان في توزيع الكسوة الثمينة واستيراد الفرو لرعيته حتى نهاية عهده.

يتجلّى ثراء الحرير المملوكي في القماش الأزرق البديع ذي الحليات الزخرفية الذهبية المُنمّاة بالأبيض، الذي صُنعت منه صدرية تمثال العذراء في إسبانيا (الصورة 139)؛ وتبدو الأرضية من الستان ومحاكاة بنسيج خلا من الزخرفة والألوان وغشاء ذهبي ملفوف حول الخيط الحريري. ويتكوّن التصميم العام للصدرية القوسية الشكل من



المعدنية من السوق كما أنّ الشواهد النُمية (أي ماله علاقة بالعملات النقدية - n mismatch evidence) أثبتت الافتقار إلى الفضة والنحاس. وقد يُعزى النقص في الفضة في مصر إلى الطلب المتزايد عليه في إيطاليا فضلاً عن صناعة العملة المعدنية من الفلّس والدرهم التي فقدت قيمها أيضاً بسبب التضخم.

المرحلة المتأخرة

لقد تمّ التغلّب على صعوبات منتصف القرن الخامس عشر الاقتصادية خلال عهد قايتباي الطويل المزدهر، حيثُ قادَ قايتباي النمو الاقتصادي لمملكته ورعى التجارة الدولية الخارجية بحنكته وعقليته السديدة. لكنّ مصادره المالية نصبت بالإنفاق على الحروب المتواصلة التي أجبرَ على خوضها ضد جيرانه الشماليين من التركمان الآق وينلو والعثمانيين. وشهد عهده إحياء مختلف الفنون من المشغولات المعدنية وتزيين المخطوطات وحياسة الزربية. ففي مجال المشغولات المعدنية أنتجت أنواع وأعيدت تقنيات منسية لنصف قرن كاستخدام النحاس والحفر على المعدن، وقد تكون حاجة السلطان إلى التجهيزات المترفة للعبات المقدسة في مكة السبب في ذلك.

لقد سلمت خمسة شمعانات صُنعت لضريح النبي في المدينة، وهي تقليدية الشكل والديكور (الصورة 140) حيثُ الحلّيات الأفقية المتقاطعة مع ميداليونات كبيرة تحمل ختم السلطان الكتابي، ويبلغ طول الشمعدان الواحد خمسين سنتيمتراً، وله قاعدة مخروطية مقطوعة وعنق أسطواني ومقبس مستدق. وقد استبدل الحفر التقليدي على الشمعدان بالنقش الذي استخدم في ملئه معجون قاري (إسفلت) في المناطق الغائرة لتتناغم مع النحاس المتألّئ. وماعدا بعض الحلّيات النباتية الضيقة، طغت زخرفة خط الثلث، إذ تنهض حروف الخط البهية لتتقاطع مع بعضها البعض مكونة كمشات تضم براعم لوتس. وتعدّ هذه الزخرفة من خاصة المشغولات المعدنية لقايتباي. وعلى الرغم من أنّ الكثير من هذه القطع حُفِرَ عليها اسم قايتباي، طعم عدد قليل منها بالذهب والفضة، ما شجّع على الاعتقاد بقدرة الفنان المصري على إنتاج روائع تُقارَنُ بمثيلاتها من القرن والنصف الماضي. ويُعتقد أيضاً أنّ من بين روائع الحقبة إناء نحاسياً ضخماً ذا فص كبير مطعم بالذهب والفضة (الصورة 142)، فضلاً عن عدد آخر من الأواني الصغيرة الحجم المتعددة الأوجه جعلت منقوشة ومُطعمة، ونُسبُ لهذه الحقبة.

وهناك منبر فخم في لندن (الصورة 141) يحمل اسم قايتباي على المدخل وعلى خلفيات الأبواب. وكان الظن الغالب أنّه صُنِعَ لمدرسة قلعة الكيش بالقاهرة (1468-9)، بيد أنّه جُلب من مؤسسة أخرى إذ كان السلطان بناءً متعدد المواهب وراعي الصروح الدينية، وقد وصلنا عدد كبير من منابر مملكته، كانت معظمها مصنوعة من الخشب ومن ضمنها منبر مجمع ضريحه في القاهرة (18-116)، وقد صُنِعَ بعضها من الرخام كالذي نُقِلَ إلى المدينة بعد حريق عام 1481، والبعض الآخر من الحجر كالذي أعدّ سنة 1483 لمجمع فرج بن برقوق في المقبرة الشمالية بالقاهرة. وقد صُنعت منابر خشبية فاخرة في القاهرة خلال القرن الخامس عشر إذ اشتغل نحاتو الخشب وفق مواصفات عالية، ومن بين أشهرهم أحمد بن عيسى الذي ترك توقيعهُ على منبر جامع الغامري سنة 1446 الذي نُقِلَ فيما بعد إلى مجمع الأشرف بارسباي، وبعد حوالي ثلاثين عاماً (الموافق 879 للهجرة / 1474 للميلاد) نفَّذَ أحمد بطلب من قايتباي منبراً خشبياً مرتفعاً للمسجد الحرام في مكة. وفي سنة 81-1480، وقّع أحمد منبراً آخر صنعه لمدرسة أبي بكر بن مظهر في القاهرة. وقوام منابر هذا العصر من شكل مثلي

140. شمعدان، من القاهرة 3-1482، منقوش بالنحاس، قطر القاعدة 40 سم، موجود في متحف الفنون بالقاهرة.

وبوابة أخذة ومقعد مخصص للإمام الذي ازدان بالمقرنصات التاجية البارزة والقبّة البصلية الشكل التي تعلو المقعد.

ويعدّ منبر لندن واحداً من روائع المنابر لميزاته الاستثنائية؛ فالإطار الذي يُقسّم السطح إلى ألواح عمارية عدة يتكوّن من ألواح خشبية كبيرة مزخرفة بلفافات نافرة وسطحية. بينما تتزيّن خواصر المنبر المثلثة بحلية مطرزة بالشرائط الشعاعية التي تبرز من نجميات ذات ستة عشر رأساً، وتحفل التجاويف النجمية الحاصلة والحقول المضلعة البينية بالعاج المنحوت بالأرايسك ويُحشى به الخشب. وفي نيويورك هناك ألواح قريبة الشبه أخذت إما من باب ما أو من منبر. وتحشى الدرابزونات والألواح العمودية تحت المقعد بمجاميع شريطية مشابهة أصغر حجماً. إنّ إقحام الزخرفة الهندسية بالأرايسك المنحوت بدقة يعطي القطعة منظراً مذهلاً عن بعد وعن قرب أيضاً. وقد حدا حجم

مؤسسات العرايين الأثرياء وعاليي المقام؛ ففي المنبر المصنوع سنة 81-1480 لأحد أمراء قايتباي، وهو قاجماس الإسحاقى، حلّ العاج محلّ العظم، كما استخدم في التطريز بالشرائط إذ تمتدّ الشرائط من المركز العاجي للنجيمة في تصميم يُذكر بالتصاميم النجمية على واجهات مخطوطات المصحف المعروفة منذ العهود المبكرة (الصورة 131، 135).

ومن المعروف أنّ مخطوطات تاريخية ودينية وكتباً وكراسات نُفذت لقايتباي من بين أجودها مخطوطات قرآنية و"الكواكب الدرية" المعروفة أيضاً بـ "قصيدة البردة"، وهي قصيدة مدح للشاعر البوصيري (المتوفى 1296) وتحكي قصة تأثر النبي بقصيدة مدح لكعب بن زهير قرأها في حضرته فكساه برده. ولم تحظ قصيدة في الشعر العربي بالشهرة في العهد المملوكي بمثل ما حظيت بها هذه القصيدة حتى أضحت تقليداً مملوكياً تزيين النصّ بخماسية (عرف بالتخميس)، وهي شكل شعري يتكوّن من بيت شعري واحد من قصيدة البردة مضافاً إليه أربعة أبيات من التعليق والشرح؛ وكان كلّ بيت من قصيدة البوصيري يُنسخ بالحجم الكبير وبلون واحد، بينما تُكتب الأبيات الأربعة المرافقة بخط أصغر ولون مختلف مثل الأحمر والأخضر والذهبي. والنموذج الموجود في دبلن (الصورة 143) يوضّح فن التزيين في عهد قايتباي فضلاً عن مخطوطة أخرى في دبلن أيضاً، وعلى الرغم من افتقار الأخيرة إلى تاريخ النسخ، يبدو أنها نُفذت لنديم قايتباي، ياشبيك من مهدي (راجع الفصل السابع) سنة 3-1472. وتشه واجهة مخطوطة قايتباي المزدوجة بتغير فن التزيين منذ نهاية القرن الرابع عشر، إذ حلت الميداليونات ذوات الفص الكبير محلّ النجمات الشعاعية، وتحمل هذه الميداليونات اسم السلطان من اليمين والدعاء له إلى اليسار. وأضحى هذا الترتيب الثلاثي تقليداً، بينما تمّ تبسيط التصميم على نحو كبير مع قلة مجاميع الحاشية وتوحيد حجم الألواح أو الأشرطة، على الرغم من التنوع الكبير في موتيفات الخط والأرابيسك ومحدودية الملون إذ لم تتعدّ ألوانه أكثر من الدرجات الترابية للأحمر والأزرق والأخضر والذهبي الباهت. إنّ هذه الألوان الرديئة ميزت أعمال أواخر القرن الخامس عشر.

أمّا في مجال صناعة الأقمشة والمنسوجات، فإن أهمها قاطبة التي يعود الفضل فيها إلى الرعاية المملوكية هي الزربية ذات الزخارف العقدية (أو المكرميات)، ناهيك عن مجموعة من الزرابي رائعة الحبك فاتنة التصميم تُكنّى بـ "زربية مملوك"، فهي جميعاً محاكاة من الصوف عدا إحداها جعلت من الحرير الأخاذ. تعدّ خيوط الصوف بشكل طولي لتُغزل بعكس عقارب الساعة (بشكل الحرف Z وهو ما يميّزها عن المؤلف الذي يُغزل باتجاه عقارب الساعة كالحرف S) وبعد تمرير ثلاث إلى أربع غرزات لتوضع على المغزل الواحدة فوق الأخرى تُعمل بشكل عقد ملفوفة حول الغرزات (للمزيد من التفاصيل يُرجى الاطلاع على طريقة الحياكة في نهاية هذا الفصل). ويتألف الملون التقليدي من الأحمر المستخرج من حشرة اللاك والأزرق والأخضر، ويُضاف إليها أحياناً الأصفر والعاجي. ويعتمد التصميم غالباً على حقل أو أكثر من الموتيفات المثمنة ضمن الحد الفاصل الواحد المتناوب مع الوزرات والدوائر. ولنماذج الزرابي صغيرة الحجم (1.5X2.0 متراً) حقل واحد يضمّ مثمناً وحيداً يكتنفه شريطان مستطيلان ضيقان؛ أمّا الزربية الأكبر حجماً (إلى حد 11X4 أمتار) فلها ثلاثة إلى خمسة مثمنات في خطّ يملأ الحقل المطلوب. إنّ موتيفات الحشو، كالمثمنات والمسدسات والمثلثات والأوراق النباتية مظلية الشكل وأشجار السرو والكؤوس، لها تأثير كيليسكوبي



141. منبر من القاهرة، 1470؛ مصنوع من الخشب المنحوت بإضافات عاجية؛ ارتفاعه 7.3 سم؛ متحف فكتوريا والبرت بلندن.

هذا المنبر وغيره من المنابر بالمصممين إلى تبني حلول عمارية وتحويرها بما يُناسب المنبر، بيد أنّ الدقة المتناهية المطلوبة جعل تلك الحلول نمطاً من فنون الزخرفة المعروفة وقتئذ. وعلى الرغم من أنّ المنابر الخشبية كانت معروفة في العصر الأيوبي، إلّا أنّ العاج أضيف لأول مرة إلى الأخشاب مختلفة الألوان في عصر المماليك كالأبنوس والخشب الأحمر. وفي نهاية العهد المملوكي أصبح العاج باهظ التكلفة فاقترص استخدامه على

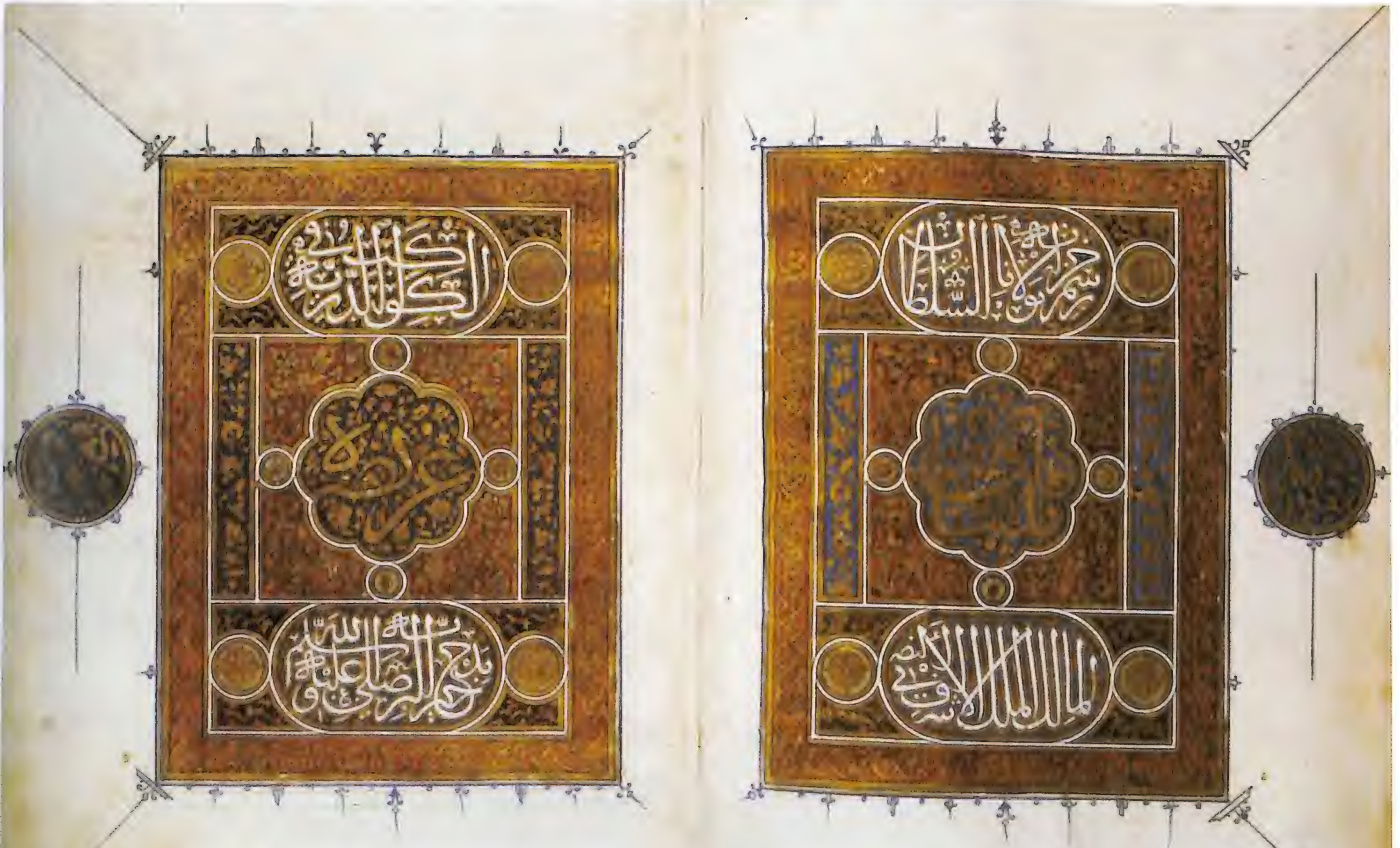


عميق (الصورة 144).

لقد كان تحديد مكان الزربية "مملوك" محض سجل بين الدارسين، فقالوا بدمشق ورودس وسراقطة وإسبانيا والقاهرة ثم المغرب، بيد أن القاهرة كانت الأرجح،

142. حوض من القاهرة، في الربع الأخير من القرن الرابع عشر، مصنوع من النحاس المطعم بالفضة والذهب؛ المتحف الإسلامي التركي في إسطنبول.

143. واجهة مزدوجة من مخطوطة قصيدة البوصيري، في كتاب الكواكب الدرية، القاهرة 1470؛ الأبعاد 3040x سم؛ مكتبة جستر بيتي في دبلن؛ المخطوطة 4168، الصفحات الرابعة - 2 اليمنى.





144. زربية من القاهرة نهاية القرن الخامس عشر، محاكاة من الشعر الأحمر والأخضر والأزرق، أبعادها 1.86X1.37 سم؛ من متحف الأقمشة بواشنطن دي سي.

القرن السادس عشر، ففي سنة 1585 أمر السلطان مراد الثالث بنقل ثلاثة حائكين من القاهرة إلى البلاط في إسطنبول جالبين معهم ما يقرب من طنين من الصوف المصبوغ، وهناك ثلاثة أنواع من زربية "مملوك" وهي "بارا مملوك" و "رقعة الشطرنج" و "بلاط عثمان" التي أنتجت في كل مكان من شرق البحر الأبيض المتوسط خلال القرن السادس عشر (راجع الفصل السادس عشر).

ولاسيما أنّ مصادر تاريخية أشارت إلى استخدام هذه الزرابي في القاهرة بل حياكتها هناك. ففي سنة 1341 عندما نُهب قصر الأمير المملوكي وتاجر السكر، سيف الدين قوصون، كان من بين الغنائم زرابي من الأناضول وديار بكر وشيراز فضلاً عن ستة عشر زوجاً من المعامل الملكية في القاهرة وأربعة أزواج من الزربية الحريرية الذي لا يُقدَّر بثمن. وفي سنة 1474 ذكر الرحالة الفينيقي بربارو أنّ منتوج القاهرة من الزرابي أقل جودةً من مثيلاتها في تبريز كما عُثر على زربيتي "مملوك" تحملان شعاراً من بلاط قايتباي. وقد يكونُ الرخاء السائد في القرن الخامس عشر قد شجّع على إنتاجها في الأناضول الشرقية التي كانت حاضرة العثمانيين والتركمان الآق وينلو مجتمعاً ومركزاً للزربية "مملوك"، بيد أنّ العمالة، على ما يبدو، اضطروا للهجرة إلى ملاذ آمن في القاهرة. ومما يُرجَّح كفة القاهرة أيضاً قوائم الجرد الإيطالية الخاصة بالقرن السادس عشر التي لقّبت بـ "كايرينو". وفي النهاية، فإنّ القاهرة ما برحت حاضرة الزربية في

العمارة والفنون في المغرب في عهد الحفصيين والمرينيين والناصريين

بعد الهزيمة المنكرة في معركة لاس نافانس دي تولوسا سنة 1212 انهارت إمبراطورية الموحدين، وأدى زوالها إلى ظهور أربع قوى إقليمية متنافسة في المغرب بشمال إفريقيا، وهي ثلاث سلالات: الحفصيون في تونس (1235-1554)، وبنو عبدالوادر الزياتيون في تلمسان (1236-1544) والمرينيون والوطاسيون في فاس (-1229-1549) فضلاً عن سلالة الناصريين في غرناطة (1230-1492) بجنوب إسبانيا. وقد كان هناك توازن في القوى بين الحفصيين في الشرق والمرينيين في الغرب حيث ادعى كل منهما أحقيته في وراثة الموحدين، أما بنو عبدالوادر فغالباً ما شغلوا بجيرانهم الأقوياء ولم يتسن لهم رعاية الفنون. وقد سقطت مدن إسبانيا المسلمة (قرطبة وإشبيلية) بيد المسيحيين بعد تفهقر الموحدين نحو شمال إفريقيا، بينما غدت المقاطعة الجبلية من غرناطة تحت حكم الناصريين الذين حاولوا تعديل ميزان القوى بين جيرانهم المسيحيين الأقوياء من الشمال والمسلمين من الجنوب.

وقد اقتضت مظاهر الفنون الإسلامية في شمال إفريقيا على العمران الديني وتجهيزاته ولا يعود ذلك إلى ضعف الرعاية الملكية له بالمقارنة مع رعايته في غرناطة وحسب وإنما لأن للمباني الدينية حظوة متجددة من لدن الأجيال اللاحقة بغض النظر عن مؤسستها، فكانت تُرمم وتُصان على مر العصور وتغير الحكام أو الأشخاص، على العكس من المشيّدات الأخرى ذات الطابع الديني فقد عانت من الإهمال التام. وعلى العكس من ذلك، في إسبانيا دُمّرت الأجيال المتلاحقة كل أثر إسلامي واقتصرت رعاية الفنون فيها على الصروح الخاصة بالبلاط على وجه الخصوص. بهذه الطريقة تمت صيانة قصور الناصريين وتركبتهم بتبني ثقافة الأمراء الدولية التي تروق للعالمين المسيحي والمسلم.

الحفصيون

لقد اكتسب الحفصيون لقبهم من الشيخ أبو حفص عمر (المتوفى 1176) الذي كان رفيق مؤسس دولة الموحدين، وسليل حكام مقاطعة إفريقية (المعروفة الآن بتونس). وبرز من بينهم أبو زكريا يحيى الأول (العهد 49-1228) الذي أعلن استقلاله واتخذ تونس عاصمة له. وفي عهد الحفصيين فقدت القيروان -العاصمة التقليدية في تونس- أهميتها السياسية، وأضحت المدن الساحلية مثل تونس وصفاقس وسوسة حواضر للعلاقات الدبلوماسية والتجارية خلال منطقة البحر الأبيض المتوسط. فتضاعف عدد السكان بتدفق اللاجئين من إسبانيا الذين جلبوا معهم تقاليدهم الفنية، وجعلوا من تونس عاصمة ثقافية وفنية، وأقام الحفصيون علاقات طيبة مع ممالك مصر فجلبوا الابتكارات الفنية من الشرق الإسلامي حتى غدا الفن الحفصي ملتقى الشرق والغرب.

لقد بُدئ بتشييد جامع القصبة في تونس (5-1231) قبل إعلان الحفصيين استقلالهم عن الموحدين ببضع سنين؛ تنهض بناية المسجد على بقعة مربعة على وفق

طرز العمارة الإسلامية العريقة وبنائها الحجري ورواق الصلاة المسقف المسند إلى قناطر ملتقية من السطح وقائمة على أعمدة. ويكمن تأثير الميزات الديكورية الجديدة القادمة من الغرب البعيد، من مراكش أو من إسبانيا، في المقرنصات الجصية المستخدمة في بناء القبة على بائكة أمام المحراب. أما المنارة الحجرية المربعة (الصورة 145) المزانة بمجاميع الزخرفة المعينية ومتوجة بقنديل مسقف بهرم من الآجر الأخضر فمستوحاة من عمران الموحدين وشكل آخر من أشكال الأثر الغربي فيها، وهي كثيرة الشبه بمنارة جامع القصبة في مراكش التي تسبقها بحوالي خمسين سنة.

وعلى الرغم من أفول نجم القيروان التي كانت عاصمة الغرب الإسلامي، جدد الحفصيون مسجدها الجامع تكريماً لمكانته المقدسة بوصفه واحداً من أقدم الجوامع في الإسلام؛ فقد عمّروا الأروقة التي تحيط بفنائها، وأعادوا تصميم بوابتها، المعروفة بباب لالا ريحانة (الصورة 146) الواقعة إلى الشرق وأعيد بناؤها بأمر من أبي حفص عمر سنة 1294؛ وأصل تسمية البوابة يرجع إلى قديسة مدفونة على مقربة منها؛ والبوابة عبارة عن بهو أو جناح تغشاه قبة ذات أخاديد. أما الشكل العام وطريقة البناء فمستوحان بلا شك من البوابة البارزة في مسجد في المهدية، المدينة الساحلية الجارة (917)؛ بيد أن القناطر المسدودة (الكاذبة) والمزلون التاجي والأرابيسك الجصي المنحوت فجّلها مستوحاة من طرز مراكشية-إسبانية.

وفضلاً عن عمارة المساجد، اضطلع الحفصيون بإدخال المدارس الدينية إلى المغرب؛ التي ذاع صيتها في القرنين الحادي عشر والثاني عشر في أرض المسلمين الشرقية والمركزية، وساعدت في تحقيق هدفين في آن واحد، وهما نشر روح التقوى والورع ومحاربة الابتداع فضلاً عن ضم قبر المؤسس وتخليد اسمه في الشرق الإسلامي. أما في الغرب الإسلامي فلم تكن المدارس الملحقة بالأضرحة معروفة لانتشار المذهب المالكي هناك الذي يحرّم تعيين الشخص نفسه قيماً على الوقف الإسلامي؛ وعليه، وضعت المدارس الدينية في المغرب تحت الرعاية الحكومية ولاسيما وأن الحاكم فقط يستطيع الإنفاق عليها ولأغراض روحية وحسب.

وكانت أول مدرسة في الغرب الإسلامي هي مدرسة الشّماعية وشيّدتها مؤسس السلالة الحفصية أبو زكريا يحيى سنة 1249 في تونس وقوامها بيت مدني عدل لاستيعاب الطلبة وتوفير حجرة لأداء الصلاة وتلقي العلم. ومن بين المدارس الأخرى المدرسة المنتصيرية التي بناها الخليفة المنتصر بالله (العهد 35-1434)؛ وشيّدت المدرسة على وفق المخطط رباعي الإيوانات الذي اقتبس من دون شك من نماذج من الشرق، من مصر المماليك على الأغلب (راجع الفصل السادس) التي كان للحفصيين معها علاقات متينة. وقد أعيد إنشاء هذه المباني ولاسيما في القرن السابع عشر، وأجريت عليها الكثير من التعديلات بحيث فقدت معظم معالمها الأصلية.

145. منارة جامع القصبة بتونس، آذار / مارس 1233

146. المسجد الكبير في القيروان، باب لالا ريحانة، 1294.

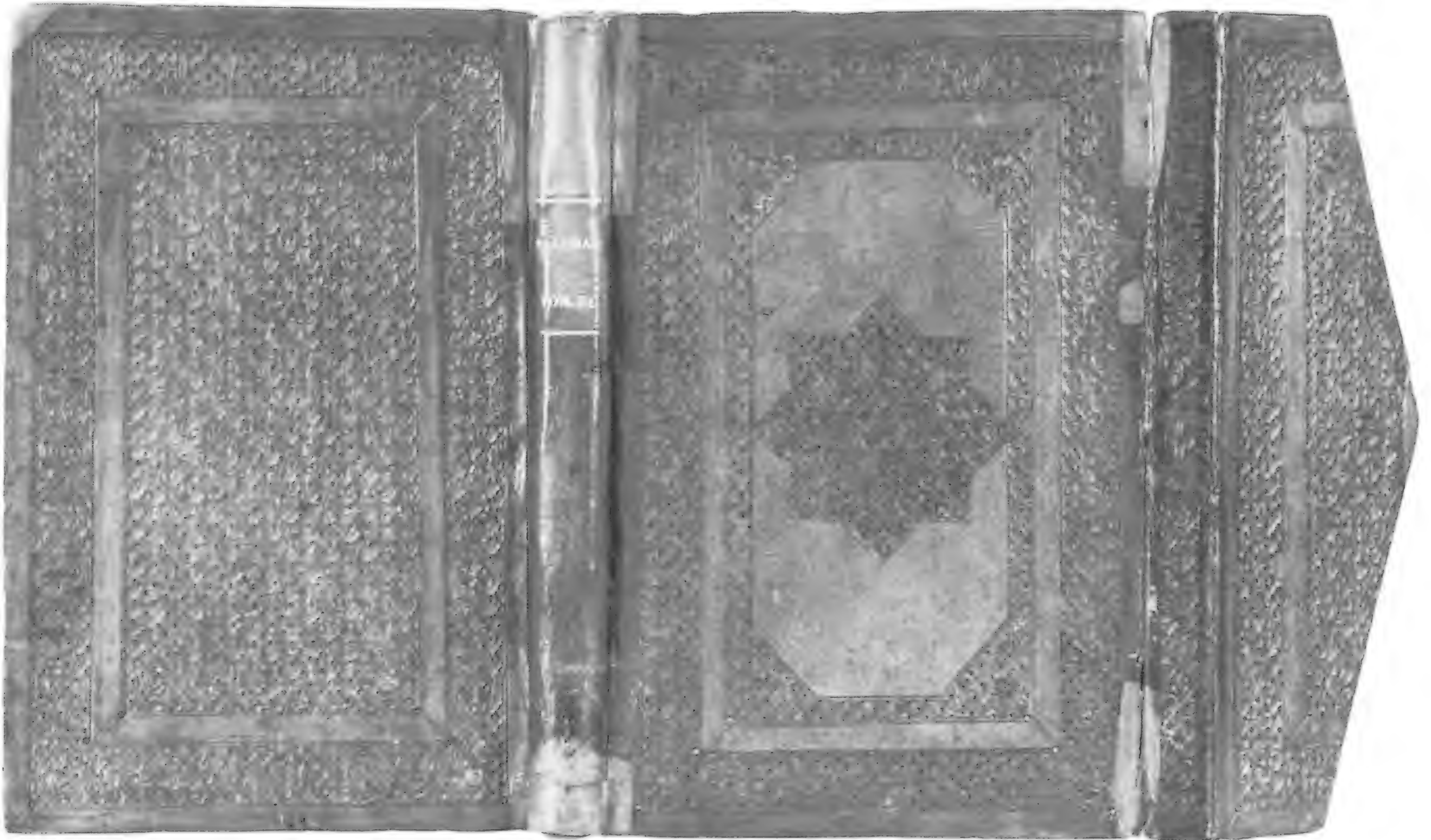


ولم تتجلّ خدمة الدين في عهد الحفصيين في العمارة وحسب وإنما في المقتنيات الإسلامية الأخرى، ومنها مخطوطة القرآن المكوّنة من خمسة أجزاء (الصور 147، 148) والتي وقفت لمسجد القصبة بتونس في آذار من عام 1405 في عهد المتوكل (العهد 1434-1394)؛ ونُسخت على أوراق صغيرة الحجم (بأبعاد 16 X 24 سم)؛ ولوّن الورق بدرجات من ألوان البني الفاتح إلى البنفسجي. واحتوت كلّ صفحة على ثلاثة عشر سطرًا مكتوبًا بالحبر الفضي، بينما كُتبت أسماء السور بالذهب فضلاً على علامات تنقيط الآيات وتزييق الحاشية. أمّا الخط فنُفذ بأسلوب مغربي يميّز يختلف عن الخطوط الإسلامية الشرقية بقصبة الغليظة والبطون المكوّرة للحروف النازلة (مثل اللام والنون والميم وغيرها)، فضلاً عن شكل النقاط الفريد من نوعه كما في نقاط الفاء والقاف والنون وباقي الحروف. وقد وُجد هذا الخط في الغرب الإسلامي خلال القرن الحادي عشر بوصفه بديلاً إقليمياً للأسلوب الجديد من الخط المعروف في أراضي الإسلام الشرقية. تُعدّ هذه المخطوطة منقطعة النظير لأسباب عدة؛ فهي أقدم نموذج من مخطوطات القرآن المغربية المنسوخة على ورق حيث كان يُستخدم في الغرب الإسلامي الرق لسنوات طويلة حتى بعد ازدهار صناعة الورق في الشرق الإسلامي؛ كما أنّ الكتابة كانت عمودية بينما اتخذت باقي المخطوطات المغربية الشكل المربع، فضلاً عن طريقة التلوين بالفضة والذهب إذ يُستخدم الورق ذو الألوان



147. صفحة من مخطوطة القرآن خماسية الأجزاء، تونس سنة 1405 على الأرجح. X15.8 24.2 سم. باريس، متحف بيبليوثيك ناشيونال. المخطوطات العربية 392، الورقة 25 اليسرى.

148. غلاف مخطوطة القرآن الخماسية الأجزاء، تونس، 1405 على الأرجح. الغلاف مضغوط بالحرارة؛ متحف بيبليوثيك ناشيونال. المخطوطات العربية 392.



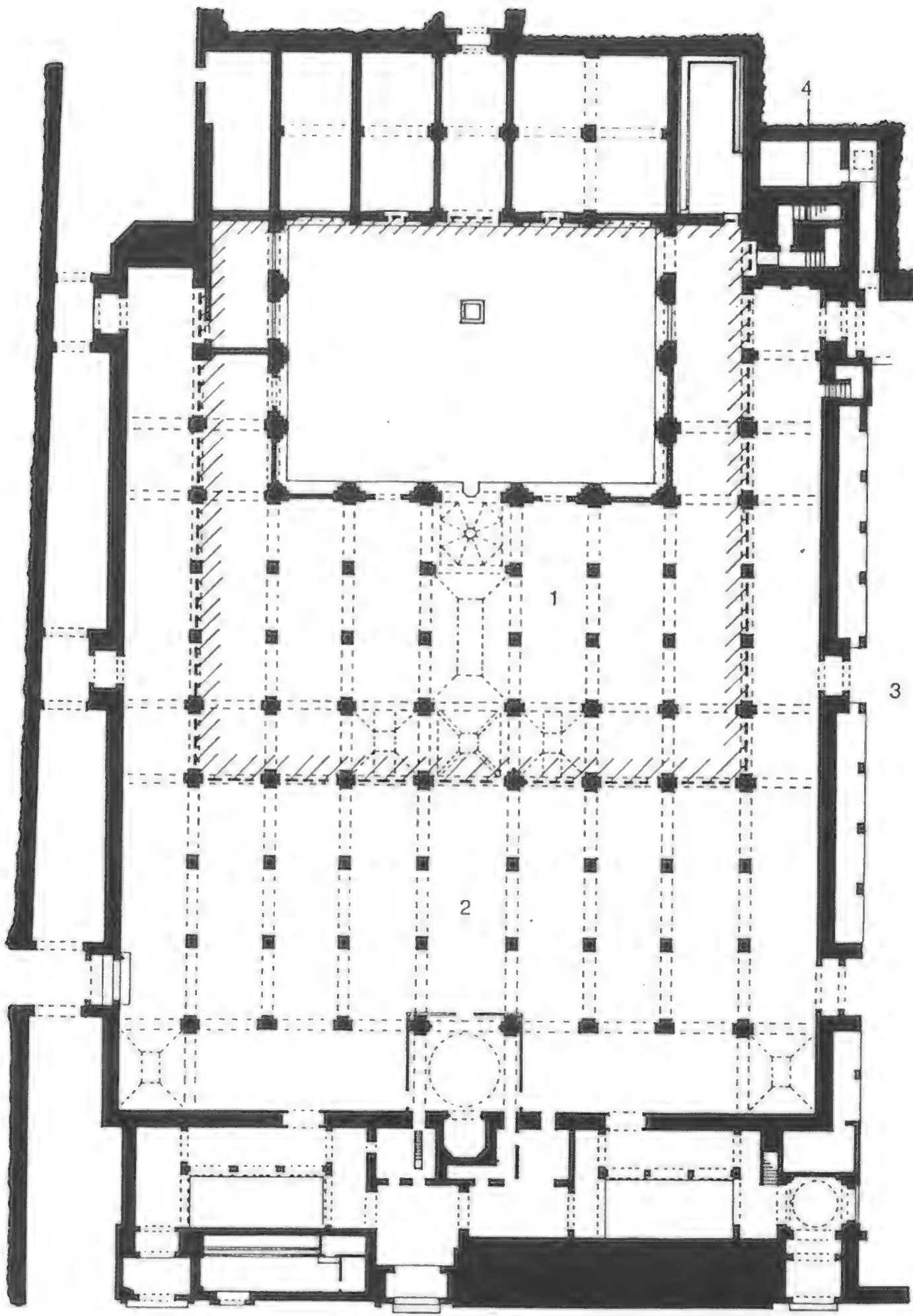
المعالجة الخفيفة التي تُذكر بإحدى أشهر مخطوطات المغرب القرآنية المعروفة بـ "القرآن الأزرق" وأنتجت أول نسخة منها في القيروان منتصف القرن العاشر، وكانت بسبعة أجزاء ومذهبة ومعالجة بالأزرق الداكن. ووفقاً لوثائق حفصية قديمة، أصبح القرآن الأزرق متوفراً في المكتبة عام 1300 على الأرجح، وأغلب الظن أنه أصبح نموذجاً للمخطوطة الحفصية لقرن قادم.

يعتمد التجليد في المخطوطة الحفصية على الغلاف الجلدي المضغوط، فكعب المخطوطة الذي يربط غلاف المخطوطة من الأعلى والأسفل بداً جديداً ومبتكراً؛ أما لسان الغلاف فجعل على وفق التصميم القديم. وللغلاف الخارجي تشكيل يُشبه الزربية فضلاً عن حدود تضم مستطيلاً يتمركز فيه مثنى. وتزخر النجمة المركزية والحدود بزخرفة الضفيرة؛ إن تقنية الضغط الحراري والمثنى المركزي والصفيرة، كلها من مميزات نظام تجليد كتب مكتبة مسجد القيروان، ولكي تتماشى العناصر التقليدية من التجليد المربعي مع الشكل المستطيل لهذه المجلدات، أضيفت قطع الزوايا لخلق شكل الزربية النموذجي المعروف في الشرق الإسلامي.

المرينيون

بعد هزيمتهم في لاس نافاس سنة 1212، تهاجر الموحدون إلى شمال أفريقية، بيد أن دولتهم هناك لم تدم أكثر من بضع سنين، حيث بدأ المرينيون (بنو مرين) وهم قبيلة بدوية من بربر زناتة بالزحف نحو المغرب خلال الصحراء سنة 1216؛ فاحتلوا عاصمة الموحدين في مراكش سنة 1269 واتخذوها مدينة ثانية بعد عاصمتهم فاس الجديدة في الأول من آذار سنة 1276. ينقسم تاريخ المرينيين إلى عهدين؛ الأول من عام 1269 حتى عام 1358 وتتميز بالغزوات العسكرية والتوسع الحضري والاستقرار السياسي، لذا توارثت عمارة مؤسساتهم من هذه الحقبة؛ أما العصر الممتد بين 1358 وحتى 1465 فشهد تآكلاً بطيئاً في التركيبة السياسية للدولة وتقلصاً في مساحتها الجغرافية فضلاً عن الانقسام الداخلي. وتمثل الرخاء المادي في ازدهار الزراعة والصناعة والتجارة ولا سيما تجارة الذهب مع مالي. ويشير العدد لعمائرهم الدينية إلى ازدهار دولتهم وإلى صورتهم التي أفلحوا في تثبيتها بوصفهم ورثة الموحدين وحماة الإسلام في المغرب حيث سلمت من الهدم أو التدمير، إلا من منافسيهم الحفصيين.

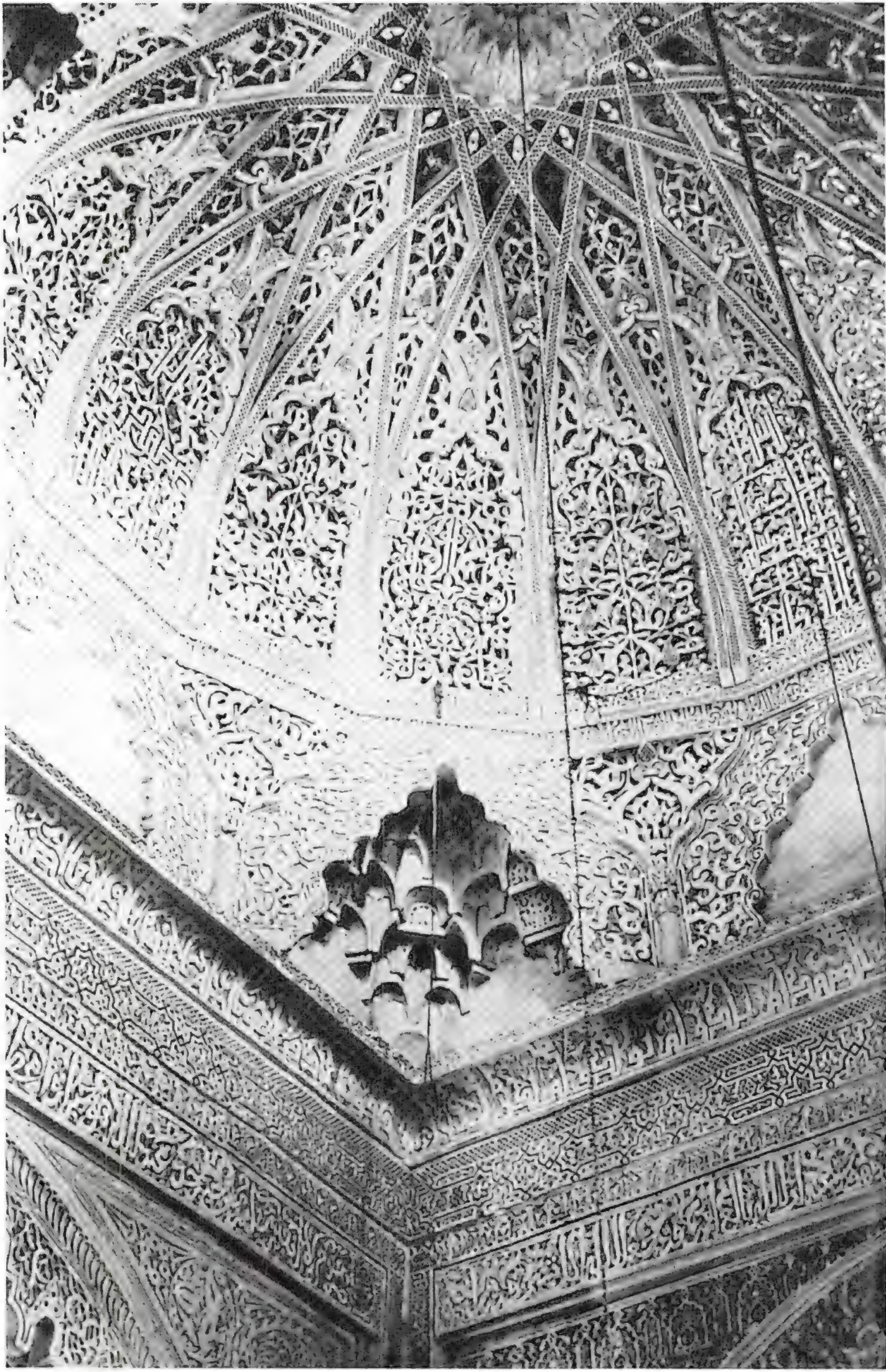
ومن أوائل مشاريعهم كان توسيع المسجد الجامع الذي أسسه الموحدون عام 1142 في مدينة تازة، المدينة الشرقية ذات الأهمية الاستراتيجية نظراً لموقعها المسيطر على الشريان الرئيس بين المغرب والشرق على الطريق بين جبال "ريف" والأطلس الأوسط، وكانت تازة أول مدينة أخضعها المرينيون لنفوذهم فغدت قاعدة لتوسيعهم في أرض المغرب قاطبة، وأولوها جل اهتمامهم وعمروها وأعادوا بناء حصونها ووقفوا لها مدرسة ومستشفى، والأهم من كل ذلك وسعوا مسجدًا الجامع. وتذكر مدونة هناك أن السلطان يعقوب يوسف (العهد 1286-1307) وسع المسجد بقدر أربع بائكات باتجاه القبلة وبائكتين نحو الشرق والغرب (الصورة 149)، وبذا تضاعفت مساحة رواق الصلاة. ويكمن ما أضافه المرينيون إلى البناء الأصلي الموحد في الجزء الداخلي من المسجد بالامتداد العرضي لأقواس حدوة الفرس وشكلها المستدير وعلى الجزء الخارجي يمكن ملاحظة الفراغ الواضح في سقوف الأجر المجلنة. كما أضاف المرينيون فناءً واسعاً جديداً إلى الشرق من الجامع بمساحة الجامع نفسه 72 في 44 متراً. وكحال التوسع الذي أحدث للجامع الكبير في قرطبة في القرنين التاسع



149. المسجد الكبير في تازة، خريطة التوسيع سنة 1294. (1) الجامع الأصلي (مظلّل)؛ (2) التوسيع؛ (3) الفناء الجانبي؛ (4) المنارة.

والعاشر، فإن عمارة جامع تازة تشهد على النمو السكاني المضطرد للمدينة وعلى تعاظم أهميتها في هذا العصر.

وقد نسج المرينيون عمارة المسجد على منوال العمارة الموحدية، في مسجد تازة أضاف المرينيون ثلاث نقاط مقنطرة في الممشى أمام القبلة: فجعلوا القناطر الخشبية الركنية تكتنف قنطرة أخاذاً مخرمة بالحصص أمام المحراب (الصورة 150) المنحوت بإسراف بالحصص (carved in stucco). وتُسند البائكة بأقواس حجاب الخوذة (la brequin arches) المكسوة بدقة بالحصص المنحوت على نحو معقد بالحصص. فمنطقة الانتقال مثمّنة الزوايا تسند القبو (cupola) أو باطن القبلة ذا الستة عشر جانباً، وجُعِلت من حنيات ركنية (squinsches) مقرنصة تتناوب مع النوافذ المثلثة التي تكرر شكل الحنية الركنية. ويتشكّل القبو نفسه من اثنين وثلاثين ضلعاً متواشجاً لتشكل نجمة في المركز. وشُغلت الفراغات بين الأضلاع بالأرابيسك المخرم وبزخرفة الخط العربي وبمستويات عدة، وأصل القبلة المضلعة في البائكة أمام المحراب شمالي-إفريقي يعود إلى حملة إعمار جامع قرطبة إبان القرن العاشر الميلادي، بيد أن النموذج الأقرب هو القبلة الموحدية للمسجد الكبير بفاس وتاريخها 1136. ويوجد



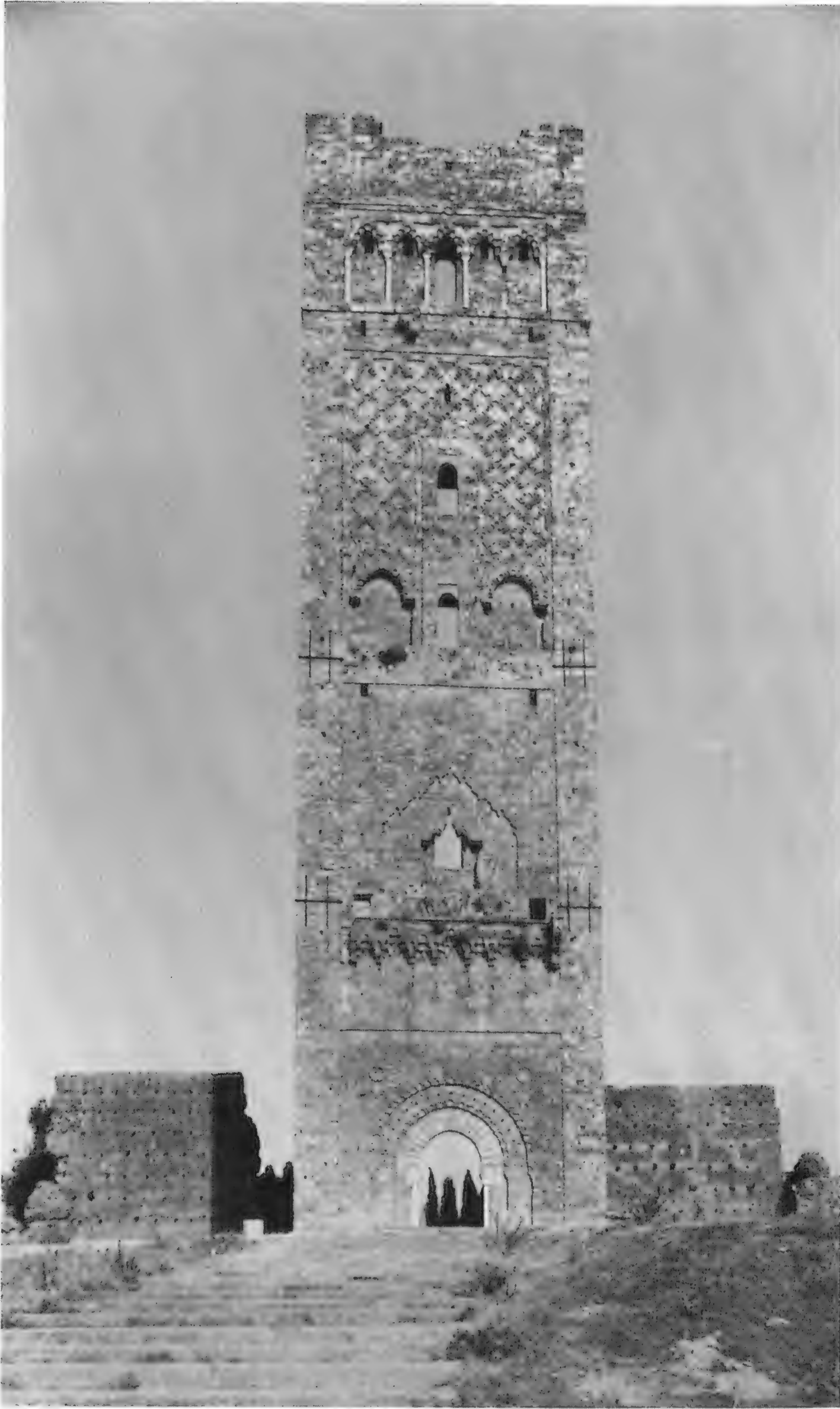
150. الجامع الكبير في تازة، القبة فوق المحراب، 94-1291.

151. الجامع الكبير في تازة، الثريا البرونزية، 1294.



إلى اليمين من محراب تازة خزانة للمنبر الخشبي القابل للطي كما جرت العادة في شمال إفريقية، إذ كان يُستخرج من الخزانة عند الحاجة لأداء خطبة الجمعة. أمّا من ناحية الشكل، فالمنبر مستوحى من منابر المرابطين المصنوعة من الخشب الثمين المطعم بالعاج المتصافرين في زخرفة مثمنة تتنوّع عند كلّ درجة من سلالم المنبر الثمانية. في مركز رواق الصلاة، حيثُ تقع البائكات الثلاث أمام المحراب القديم وتكتنفه، إذ يمكن الاستدلال عليها من الخارج خلال السقوف الهرمية ومن الداخل خلال أقواس حجاب الخوذة والديكور الجصّي المنحوت على نحو مذهل؛ وتتدلّى من السقف ثريا برونزية ضخمة (قطرها متران ونصف) (الصورة 151) من البائكة المركزية، وقوام الثريا تسعة صفوف دائرية بأحجام متضائلة منضّدة بطبقات بديعة كأنّها كعّة عُرّس ويمكنها حمل 514 مشكاة زيتية زجاجية، وهي أضخم ثريا وجدت في شمال إفريقية قاطبة؛ وجعلت مخرّمة بالأرابيسك وحافلة بكتابة نقشية منحوتة، بينما نُقش جزؤها السفلي بستة عشر ضلعاً متقاطعاً، تُكرّر تصميم قبة المحراب. وعلى الجزء الداخلي من الثريا نُقشت أبيات قصيدة تُفيد بأنّ أبا يعقوب أهداها إلى الجامع سنة 694 للهجرة (الموافق 1294 للميلاد). ووفقاً لما ذكرته مصادر القرون الوسطى أنّ الثريا كلّفت ثمانية آلاف دينار وبلغ وزنها اثنين وثلاثين قنطاراً. وظلت الثريا والمنبر أروع موجودات المسجد إلى يومنا هذا، فضلاً عن بضعة مصابيح وسائر خشبي يقوم مقام المحراب (يُطلق عليه عنزة) قابل للطي جعل على واجهة فناء رواق الصلاة.

وتكمن أهمية مدينة تازة في موقع المسيطر على منفذ من وإلى مدينة تلمسان عاصمة آل عبدالوادر أو الزيانيين، وهم سلالة بربرية أخرى منافسة للمرينيين. ومما يُذكر أنّ السلطان المريني أبا يعقوب هاجم مدينة تلمسان أربع مرات وحاصرها لثمان سنوات وبنى معسكراً محصّناً إلى الغرب منها. وقد عُرفت بالمحلة المنصورة أو المنصورة وحسب ولها مستشفى وخانات وحمامات ومسجد جامع تقع جميعها داخل سورها الذي يبلغ طوله أربعة كيلومترات. ولم يسلم من معالمها سوى أطلال جامع شُيّد سنة 1303، وجعل سورُه المبني بخليط صلد من الرمال والطين والحجر وغيره بأبعاد 60 في 85 متراً ويعود تخطيطه العمراني إلى مساجد الموحدين الجامعة كجامع الرباط، الذي بُني بوصفه ثكنة عسكرية ضخمة. وللجامع بضع بوابات من الحجر تُفضي إلى الداخل الذي يضمّ فناءً مربعاً محاطاً بصف من العقود، ولرواق الصلاة ثلاثة عشر ممراً من ست بائكات متعامدة مع جدار القبلة فضلاً عن ثلاثة ممرات جعلت متوازية، وتستند على أعمدة أونيكس (onyx). وتُشكّل البائكات التسع الواقعة أمام وحول المحراب ساحةً فسيحة بطول أربعة عشر متراً ذات ركائز (piers) كانت تسند في الماضي قبة أو سقفاً هرمياً خشبياً. وتنهض مقابل المحراب المنارة بارتفاع ثمانية وثلاثين متراً وبعشرة أمتار من أحد الجوانب (الصورة 152)؛ وشيّدت من الحجر المكسو وربما كانت متوجة بمنور (lantern) مكعب مقبب، بيد أنّ نصف جزئها الخارجي وجلّ جزئها الداخلي سقطا. وتُقسّم صفوف النحت النافرة الجزء الخارجي إلى أربعة طوابق مع تنوّع في الارتفاع بين طابق وآخر. فأما أسفلها، الذي يضمّ المدخل الرئيس إلى الجامع، فهي بأقواسه المتحدة المركز الموجودة ضمن إطارٍ مستطيل ويتزيّن الطابق بأكمله بالأرابيسك المتواشج مع الأقواس المحارية المُستدقة (cusped arches) كما أنّ صفوف الأجر ذا اللون الأزرق الفاتح التي تعلو المنارة نفسها ميّزة غريبة مبتدعة على البناء الحجري. ويُلحظ ملء عروات العقود (السبندل) بحلية نافرة من زخرفة صدّفية. إنّ جلّ التصميم قائم على نماذج موحّدية كبوابة وداية في الرباط؛



152. المنارة والبوابة الجامع المنصورة في تلمسان، بُدِيَءَ به سنة 1303.

وجُعِلت أعلى البوابة سلسلةً من المقرنصات التاجية التي كانت على ما يبدو مسنداً لشرفة أو لظلة الباب. أمّا الطابق الثاني فيبدو بسيطاً إذ يضمّ شبايك أو أقواساً غاطسة (كاذبة) ضمن أطر قوس حجاب الخوذة الأكبر. ويُزيّن الطابق الثالث الفارع زخرفة من شبكة معينة بينما للرباع صف من الأقواس المحارية المستدقة قريبة الشبه بالمنارة القديمة للمسجد الجامع في تلمسان. وعلى الرغم من الافتقار إلى الابتكار من حيث الميزات العامة للمنارة التي تعدّ محاكاةً لسابقاتها الموحدية، إلا أنّ التناغم المذهل بين عناصر الفكرة، حتى في حالتها المدمّرة، جعلها واحدة من أروع الصروح المرينية على الإطلاق.

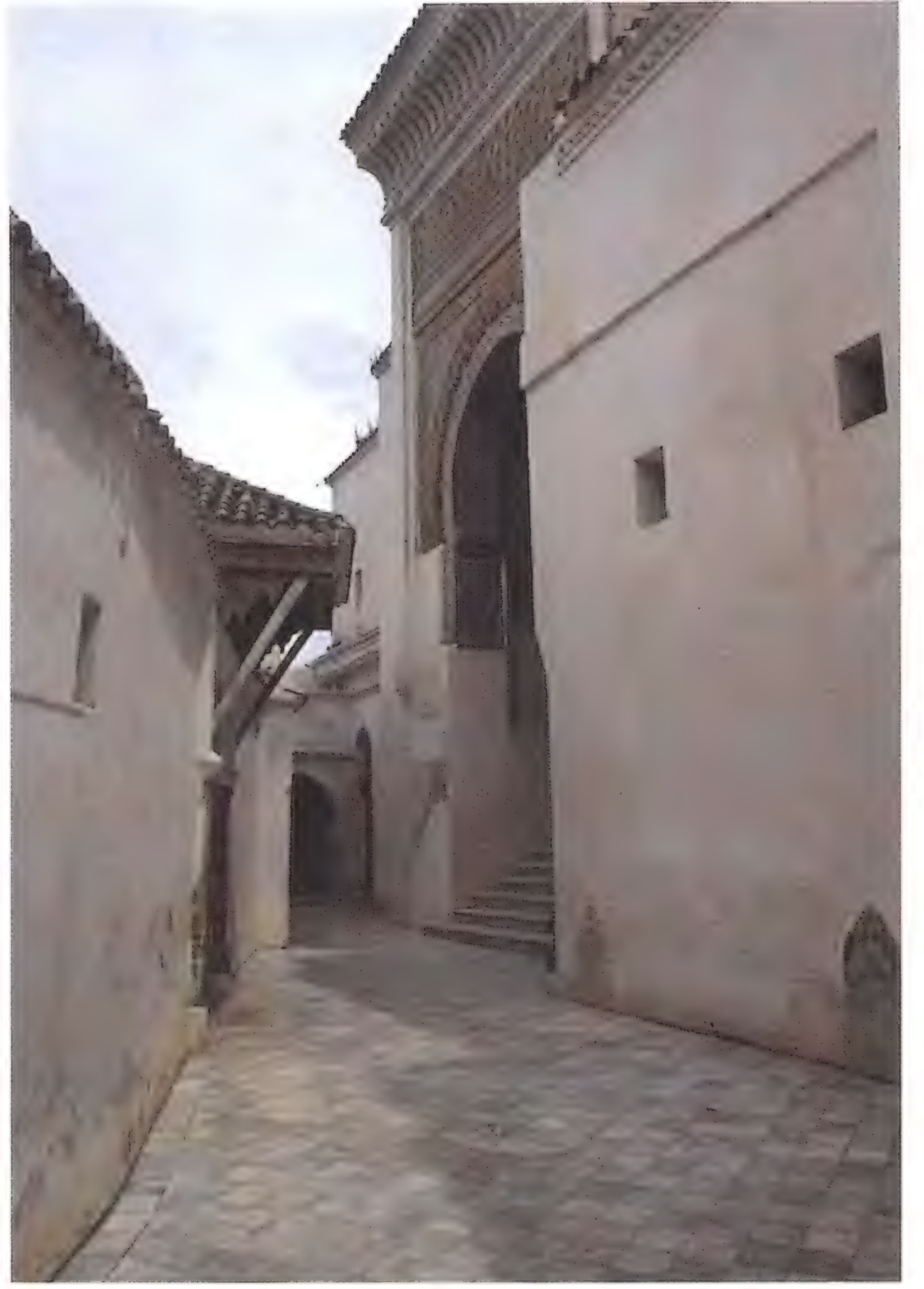
أخفق حصارُ تلمسان في تحقيق أي من أهدافه، إذ اغتيل أبو يعقوب سنة 1307 تاركاً كل شيء ناقصاً ومنها جامع المنصورة. وبعد ثلاثة عقود ضمّ حفيده أبو الحسن علي (العهد 48-1331) تلمسان إلى دولة المرينيين، وكان جامع المنصورة قد اكتمل وقتئذٍ (حيث يُشيرُ قرارُ الإنشاء المحفور على المنارة إلى وفاة أبي يعقوب)، وكذلك أنجزت أعمال ترميم المسجد الجامع نفسه. بيد أنّ أروع إنجازات أبي الحسن وأبدعها هو المزار الذي بناه فوق السفح الشمالي لجبل مفروش في قرية العباد التي تبعد كيلومترين شمال تلمسان. ويحتضن المزار قبر المتصوف الأندلسي الشهير أبو مدين شعيب (المتوفى 1197) والمعروف شعبياً بسيدي بومدين والذي تُوفي في عهد الحاكم الموحد محمد الناصر (العهد 1214-1199) الذي بنى له مرقدًا، بيد أنّه تحوّل إلى مجمّع مزار في عصر المرينيين، وضمّ خاناً وجامعاً وموضاً علاوة على مدرسة، وقد أعيد بناؤه في القرن الثامن عشر، إذ أُقيم على مساحة مربعة صغيرة مغطاة بسقف هرمي من الآجر، بينما ازدادَ الفناء الأمامي (مساحته 5.4 متراً مربعاً) بحوض مركزي ذي أربعة أعمدة من الأونيكس ذوات التيجان جُلبت من المنصورة، وتحت الضريح شُيّد خان من حجرات عدة ربما اتخذت نُزلاً للأغنياء من زوّار المرقد.

وفصل فناء ضيق الضريح عن المسجد الجامع المقام على موقع حديقة اشتراها السلطان المريني وضمّها للبناء الجديد. وتكمن عظمة الجامع في بوابته الرائعة الديكور والزخرفة (الصورة 153) لكن أسلوب التضييق المتبع حجب الكثير من حسناتها؛ فالبوابة مُقامة بنفس أسلوب بناء الطابق الأسفل لمنارة المنصورة بأقواسه المحارية التي تلتقي في المركز ضمن إطارٍ مستطيل؛ بيد أنّها من لبنات الآجر المعشق بقطع من الآجر المزجج لتتناغم مع فسيفساء الآجر الذي يكسو بقية البوابة. ويُعرف فسيفساء الآجر في شمال إفريقية بـ "زليج" وهو مفروش بالأرابيسك ولون بالأزرق الفاتح والبني والأسود على خلفية بيضاء. وتتوّج البوابة بشريط نصي يذكر اسم راعي الجامع، أبي الحسن علي، ويؤرّخ البناء في 739 للهجرة (الموافق 9-1338 للميلاد). تُفتح البوابة على سلّم من إحدى عشرة درجة يُفضي إلى البهو المنقّب بديكور بهي (الصورة 154)، وتعلوه الدادو الذي جعل خالياً من أية زخرفة، أمّا جوانب البهو فمكسوة بزخرفة من الجص المنحوت الظاهرة على صف العقود المسدودة (الكاذبة) المملوءة بالحليات النباتية بينما ملئت الوزرات (cartouches) المستطيلة بالكتابة على أرضية من الأرابيسك. ويحفل السقف بقنطرة مقرنصة مذهلة، وتتناثر هذه السطوح المنقوشة كالحصيرة مع الفسيفساء الآجري على باطن العقد وظهر البوابة، وتُفضي أبواب جانبية إلى حجرات صغيرة لمدرسة لعلوم القرآن وإلى استراحة الحجيح، وفي نهاية السلالم تنفتح على الداخل أبوابٌ مدهشة جعلت من البرونز.

وقوام المسجد مساحة مستطيلة صغيرة (بأبعاد 19 X 29 متراً) وقد صُمم على وفق

تخطيط دارج مكّون من فناء محاط بصف من العقود ورواق صلاة وخمسة ممرات متعامدة مع القبلة. وتصطفُ العقود في رواق الصلاة على مسافة بائكة واحدة أمام المحراب وتتغشى البائكة أمام المحراب بقبة من الجص. أمّا السطوح الداخلية فوق الدادو الذي خلا من أي ديكور فجعلت مكسوة بالجص المنحوت. وتزيّن المنارة التي يبلغ ارتفاعها 27.5 متراً بالوزرات وقوامها شبكة من الأشكال المعينية، وتحلق هذه المنارة عالياً فوق الزاوية الشمالية-الغربية من الفناء. أمّا الكتابات المنتشرة في كل مكان في الجامع فهي عبارة عن دعاء إلى الله بالعون منه على ضمّ السلطان لمدينة تلمسان قبل سنتين ليكون هذا الصرح تقرباً إليه.

خلال زقاق ضيق إلى الشرق من المسجد جعلت مستلزمات التطهر من موضاً وحمامات ومراحيض نظيفة، أمّا المدرسة فتقع على الطرف الغربي من قمة الجبل، وتُشبه الجامع إذ تحتوي على واجهة من الآجر، ويمكن الوصول إليها باستخدام السلالم الواقعة على الزاوية الشمالية-الشرقية؛ أمّا من الزاوية الشمالية-الغربية



153. بوابة جامع أبو مدين في تلمسان، 9-1338.

154. بهو المدخل لجامع أبو مدين في تلمسان.





155. المدرسة في مجمع أبو مدين بتلمسان، منظر من الفناء.

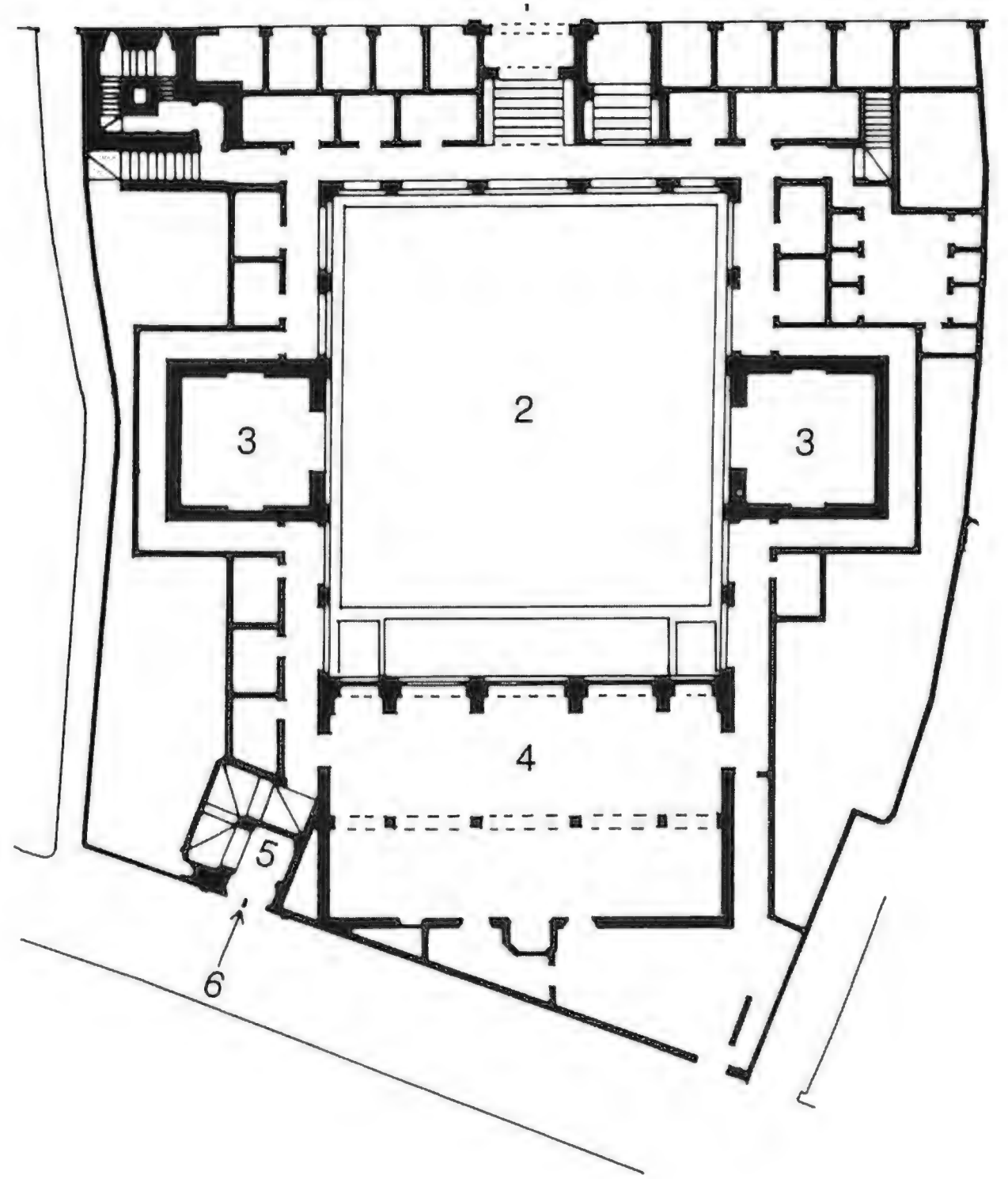
بين أهمها المدرسة التي كانت، على ما يبدو، بحجم الجامع نفسه، وظلت معلماً مهماً في المغرب قاطبة.

لقد أوليت المدارس في العصر المريني اهتماماً فائقاً، حيث أدرك المرينيون خطر الهرطقة التي غرق فيها الموحدون من قبلهم فضلاً عن سعيهم لتثبيت الصوفية التي أوصلتهم إلى سدة الحكم. ويتجلى تأثير الصوفية في مدارس اضطلعت بنشر الصوفية في مدن عدة ولاسيما مكناس ومراكش وشلة، بيد أن فاس تقف في الطليعة من حيث عدد المدارس الصوفية، وأهم مدارسها مدرسة أبو العنانية (الصورة 156) التي شيدت بين سنة 1350 و سنة 1355 للسلطان أبو العنان فارس (العهد 59-1348). اختير للمدرسة موقع شبه منحرف بين فرعي الخط الواصل بين فاس الجديدة وقلب المدينة القديمة، فامتد البناء فوق جانبي قناة وادي فاس. وتصطف الدكاكين على طول واجهة الشارع الرئيسة التي خصص ريعها للإنفاق على المؤسسة، بينما تنهض من نهايتها اليمنى منارة شاهقة منها يستطيع المرء مشاهدة باقي منائر المدينة وهي المدرسة الوحيدة في القرية التي لها منارة، ما يعزز اعتقاد الرائي عن بعد بأنها مسجد جامع أيضاً. وعلى الجهة الأخرى من الشارع، توجد المراحض الواسعة المخصصة لخدمة العامة. وتحتفظ الواجهة بإطلال ساعة مائية مذهلة وثلاثة عشر رفاً بعضها مازال يسند أحواضاً برونزية كانت ترن لإعلان تمام الساعة، وكانت هذه الأداة الفريدة التي بناها أبو سعيد (العهد

فيوجد صف من المراحض. وتتكون بناية المدرسة من باب يُفتح على فناء يُحيطه صف من العقود (الصورة 155)، وعلى الجوانب منها توجد حجيرات صغيرة مخصصة للطلبة، اثنتا عشرة منها في الطابق الأرضي ومثلها في العلوي، ويمكن الوصول إليها بسلاسل موجودة على يسار المدخل. ويوجد في الزاوية الجنوبية-الشرقية من الطابق الأرضي جناح من أربع حجيرات إضافية، ربما مخصصة للمعلمين. أما رواق الصلاة، وهو مربع الشكل، فمغطى بقبة خشبية على قاعدتها كتبت قصيدة مدح للراعي أبو الحسن علي مؤرخة في ربيع الثاني 747 للهجرة (الموافق تموز / يوليو - آب / أغسطس 1346)، ما يعني أنه تاريخ إنجاز البناء ثمان سنوات بعد قرار تأسيس الجامع. وهناك لوح محفوظ في أحد الأعمدة إلى اليسار من المحراب مدون فيه ما ابتاعه السلطان من عقارات ووقفها للمدرسة والجامع من حدائق وبساتين وبيوت وطواحين وحمامات. تزدان جُلّ بنايات قرية العباد المشيدة بلبنات الأجر بأسلوب العمران المريني وتقنياته المتوفرة بكثرة كالأجر المزجج والجص والخشب والمستعملة بإسراف فريد في السقوف والظلل (أو السقائف awnings) والقباب. وقد أعان كرم الراعي على توفير التجهيزات المترفة كالأبواب البرونزية وأعمدة الأونيكس وتيجانها. وتشبه طريقة الحفاظ الباهرة على المجمع وموجوداته سليمة بالتقدير العالي الذي حظي به من لدن زواره ونزله، كما أن موقعه القروي ساعد على إعمار أجزاء المجمع كلاً على حدة ومن

31-1310) سنة 1317 وأعاد إعمارها أبو عنان فارس من روائع العصر الميكانيكية.

يقع مدخل مدرسة أبو العنانية في مركز الواجهة الرئيسة ويُستدل عليها من جسر مقوَّس يربط البنائتين. وهناك سلالمة مسقَّفة بمقرنصات خشبية بهية تُفضي إلى فناء معبَّد واسع (الصورة 157)؛ وعلى الجانبين تقوُّد أقواس حجاب الخوذة إلى أروقة مربعة ذات طابقين (مساحتها خمسة أمتار) تعلوها قباب خشبية، وهي مخصصة للتدريس وتذكُّر بالإيوانات الجانبية في مدارس الشرق الإسلامي. وينهض رواق الصلاة من الجانب الرابع للفناء وتنفصل عنه بقناة وادي فاس، وللرواق عمران موازيان للقبلة ومفصولان بأربعة أعمدة من الأونيكس، وكل ممر مغطى بقنطرة خشبية منمَّقة ومزدانة بمجاميع نُجيمات متشابكة. والمدرسة عجيبة بحجمها الذي ضمَّ مختلف العناصر في تناغم بهيج وديكور أنيق على رغم خلو بعض التفاصيل من الابتكار بالمقارنة مع مدارس المرينيين التي سبقتها. بيد أنَّ الأشكال التي طوَّرها المرينيون



156. مدرسة أبو العنانية في فاس، 55-1350؛ المخطط: 1) المدخل الرئيس؛ 2) الفناء؛ 3) الأروقة؛ 4) الجامع؛ 5) المنارة؛ 6) المدخل الخلفي.

157. فناء مدرسة أبو العنانية في فاس.



الحسن من الخارج حيثُ الزخرفة النافرة التي تُظهر أعمدةً تسندُ ثلاثة أقواسٍ محارية مستدقة تحملُ بدورها أعمدةً أقصرَ وحليةً من شبكةٍ من الزخرفة المعينية في ترتيبٍ يُذكرُ بديكور منارة جامع الموحدين، أو جامع الحسن (1199) في الرباط القريبة.

الناصريون

ظلّ البلاط الناصريّ في غرناطة مركزَ إشعاعٍ للحضارة الإسلامية على الرغم من وضعه المهّد من الإمبراطوريات المسيحية من الشمال والمارينيين من الجنوب حتى إخضاع جلّ الجزيرة الأيبيرية للسيادة المسيحية سنة 1492 وانتهاء ثمانية قرونٍ من الحكم الإسلامي فيها. لقد كانت غرناطة حاضرة الناصريين في الجنوب (الصورة 159)، وفيها أكبر أطلال لقصر العصور الوسطى الإسلامي وأكثر صروح الفن الإسلامي شهرةً. ومثل باقي العمائر الناصرية، تمتازُ العمارةُ في الحمراء ببساطة تركيبها وبنائها الأفقي واستخدام الأحجار الثقيلة لإسناد السقوف الخشبية الخفيفة، ومن هذه العناصر جعلت بطانة الواجهة المذهلة. ومعينُ العمارة الناصرية لا ينضب فهي جصّ منحوتٌ وملونٌ وهي الأجر المزجج والخشب المرصع والمطعم، وقصر الحمراء مترف

كالدادو الفسيفسائي الآجري الذي تعلوهُ الجدران الحصينة المنحوتة والطنوف التاجية الخشبية والسقوف المائلة كانت غاية في الإبداع إذ بقيت رائجةً حتى القرن السادس عشر (راجع الفصل السابع عشر).

يمكنُ تلمس تقوى المرينيين الخالصة في مقبرتهم الملكية في شالة، الواقعة على أطراف الرباط على أطلال مدينة رومانية قديمة تعرف بـ "سالا كولونيا"، وهي إحدى أجمل مدن المغرب بحدائقها الغناء المنسابة تحت سفح التل لتصبّ في نهر بوركرك. ولم يبقَ منها سوى الأطلال بعد الزلزال الذي ضربها سنة 1755، وعلى رغم محدودية قيمتها الفنية، إلا أن أثرها التاريخي وأهميتها المعنوية يقيان أزيين. وتتكوّن عمارتها من بوابة بديعة تتوسط سوراً طويلاً بدأه أبو سعيد وأكمّله أبو الحسن وتضمّ مقبرةً ظلّت تستقبل الموتى حتى منتصف القرن الثالث عشر، والبناء عبارة عن مساحة مستطيلة بأبعاد 44 X 29 متراً شُيّدت بجانب ينبوع عند نهاية التل، ويضمّ المجمع مسجداً ومنارة وعدداً من القبور وتكية. وتحتضنُ المقبرة رفات السلاطين المرينيين وعوائلهم حتى عهد أبو الحسن (المتوفى 1315)، بعدها جرى دفنُ الباقي على قمة تلة مطلّة على فاس، ويمكنُ تصوّر الديكور الذي كانت تزدهن به هذه العمائر من الديكور الذي يغشي ضريح أبي

158. الرباط، بوابة الشلة، 1351.





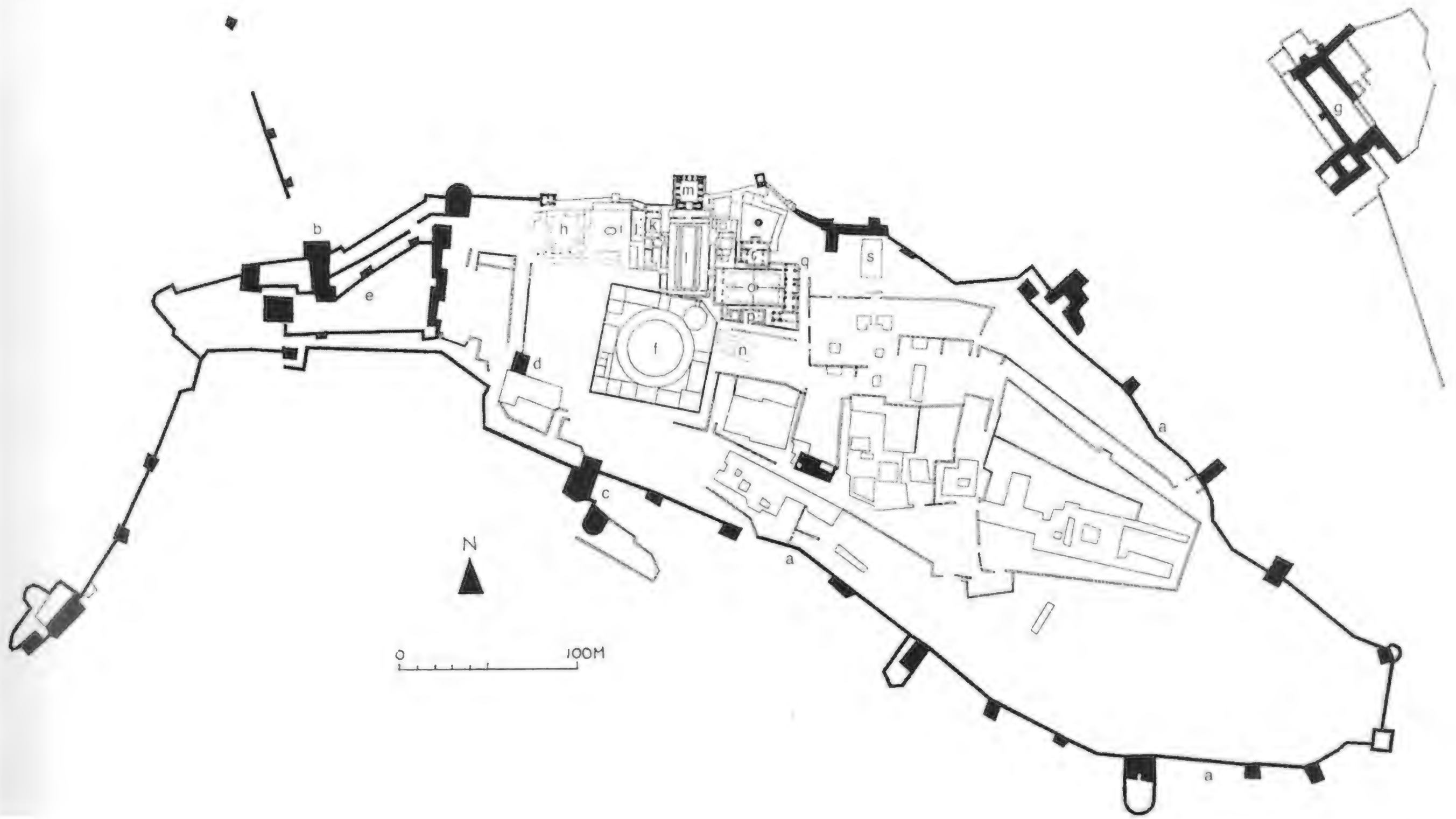
159. الحمراء في غرناطة.

ثكنات وحمامات وبيوت وصهاريج ومخازن وزنزانة. وتسيطر على مدخلها الشمالي بوابة أرماس وعلى بوابتها الجنوبية باب العدالة (يسمىها العرب باب شريعة أو شريعة وتعني المروج المستوية) التي تزين بالحجر المنحوت ولبنات الآجر المقطوعة والآجر المزجج والرخام. أما بوابة بورتا دي فينو، وهي بوابة الاحتفالات، فمؤطرة بالخزف في مناطق عروة العقد (السبندل) وألواح الجص، وتفضي هذه البوابة إلى الشارع الرئيس للمقر الملكي.

يضم قلب الحمراء، وتسمى كاسا ريال فييجا، (تميزاً عما أضافه جارس الخامس)، عدداً من القصور وأبراجه المصطفة على طول السور الشمالي. ونُسجت عمارة هذه القصور على منوال التصميم المعروف في الغرب الإسلامي وقوامه غرف مصطفة تناسقياً حول الفناء المستطيل. عند الدخول إلى قصر ميرتل (قصر الآس Myrtles) من جهة الساحة الكبيرة والمرور خلال الفناء الأول الذي يشي بوجود منارة ومصلى سابقين، يجد المرء نفسه في الفناء الثاني، أو فناء معشوقة (Machuca) الذي لم يبق منه سوى برج ورواق مدخل، ومنه تفضي ممرات إلى نزل ومصلى آخر وواجهة المشوار (Mexuar) الذي كان مكاناً للجمهور الملكي، وهو الآن مدخل الزوار. والمشوار عبارة عن غرفة مستطيلة ذات سقف مسطح مسنود بستة أعمدة تفضي إلى كوارتو دورادو (the Cuarto Dorado) التي تتميز بجدرانها الجانبية التي

بقناطره المقرنصة؛ وإبان القرن التاسع الميلادي ازدانت شبه الجزيرة الإيبيرية بقلعة الحمراء، ربما نسبة إلى لون جدرانها الحمراء. وإبان القرن الحادي عشر ارتبطت القلعة بالذود عن المدينة ضد أعدائها الشماليين؛ وبين العامين 1052 و 1056 بنى يوسف بن نغرله، الوزير اليهودي لدى حكام غرناطة الزيريين، قصره هناك. وبعد قرنين اتخذ السلطان محمد الأول (العهد 72-1230) مؤسس السلالة الناصرية الحمراء قصراً له، واجتهد ورثته من بعده في توسيعه وتطويره ولقرنين قادمين، وقام بمعظم هذه المهمة يوسف الأول (العهد 54-1333) ومحمد الخامس (العهد 56-1516) بينما شيد جارس الخامس قصراً بأسلوب عصر النهضة، وأضاف فيليب الخامس (العهد 46-1700) ديكوراً جديداً لبعض الغرف بالأسلوب الإيطالي. ثم دمر الموقع قبل أن يُعيد الرومانسيون اكتشافه إبان القرن التاسع عشر ويعيدوا تسمية بعض عمائره لتستخدم إلى يومنا هذا.

تقع مدينة الحمراء داخل سور يحيط بها بأبعاد 740 و 220 متراً، ولها اثنان وعشرون برجاً وبوابة (الصورة 160)، في طرف السور الغربي توجد قلعة القصبة وإلى الشرق أطلال بضعة قصور وجامع وحمامات ومنطقة تجارية تضم مصنعاً لصك العملة ومدابغ وأفران، وخلال واد يقع إلى الشرق من السور قصر غرناطة "جنان العارف" وحدائقه. والقصبة، وهي الجزء الأقدم، قلعة ذات سور ثنائي من الأبراج المقلنة الصلبة ولها



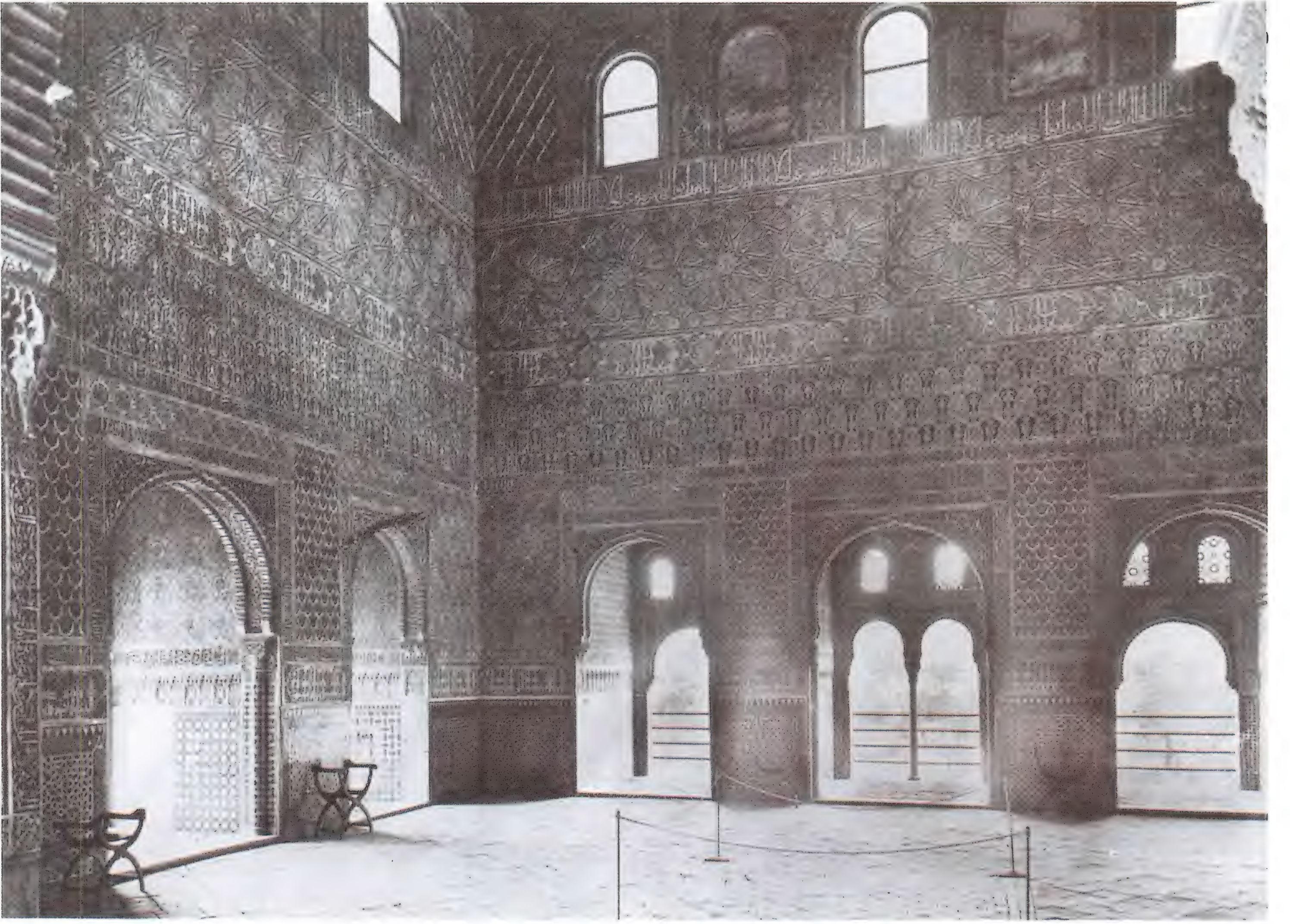
161. الواجهة الجنوبية للحمراء في غرناطة.



160. الحمراء في غرناطة، المخطط: (a) السور، (b) بوابة أرماس، (c) بوابة العدالة، (d) بورتو ديل فينو، (e) القصبة؛ (f) قصر جارسا الخامس؛ (g) جنان العراف؛ (h-m) قصر الأس؛ (h) الفناء الأول، (i) فناء معشوقة، (j) المشوار، (k) كوارتو دورادو، (l) فناء الأس، (m) قاعة السفراء، (n) الروضة، (o-r) قصر السباع، (o) فناء باحة الأسود، (p) رواق بنو السراج، (q) رواق الملوك، (r) قاعة الأخوين، (s) البوابة.

خلت من الديكور إلا من واجهة بديعة جعلت من الجص المنحوت (الصورة 161). وتتيح الواجهة الداخلية هذه المتوجة بالنوافذ للنساء المحتجبات مراقبة الفعاليات، كما تُلحظ المقرنصات التاجية المساندة لطنوف مائلة عميقة أعلى الواجهة التي تواجه الزائر بباين، أحدهما إلى اليمين يُعيدُه إلى المشوار، والثاني على اليسار يُفضي إلى بلاط الأس (ميرتل Myrtles) ويضمّ الفناء (أبعاده 36.6 X 23.5 متراً) بركة واسعة يحدها سياج نباتي منخفض. وتفتح أبواب موجودة على طول الجدران الجانبية على غرف لسكن حريم السلطان وعلى حمام القصر ومرافق خدمية أخرى. وعند كل طرف ينهض رواق مدخل (بورتيكو portico) قوامه سبعة أقواس قائمة على أعمدة رخام رشيقة لحماية الأجر الباذخ والديكور الجصي الأخاذ على الجدران. ويُفتح الباب الذي يتوسط الرواق الشمالي على بهو البركة (Sala de la Barca) الذي يزدان بسقفه الخشبي الذي جعل بهيئة سفينة مانحاً الغرفة اسمها. وكانت في الماضي البعيد غرفة جلوس العاهل ومهجع، بعدها تنهض قاعة السفراء المربعة (11 متراً) والموجودة ضمن أحد الأبراج الضخمة للسور (الصورة 162)؛ وفي جدرانها تكمن طيقان تطلّ على المدينة، كما أنّ الطاق المقابل للمدخل أكثرها زخرفة وحُسنًا نُقشت على جدرانها قصيدة تُفيد أنه كان مُتكا العرش. أمّا الأرض والجدران فباذختان بديكورهما المدهش من البلاط والجص المنحوت، وسقفاهما مبنيّ من آلاف العناصر الخشبية تُشكّل قنطرة هرمية تُصوّر سماءاً مزدانة بالنجوم ربما قد تعني المنازل السبعة للجنة.

لقد تمّ تعديل المنطقة الواقعة إلى الجنوب من فناء كورمرص عندما شيّد جارسا الخامس قصره هناك، لكن الأصل أنّ شارعاً كان يمر من المشوار أمام المقبرة الملكية (الروضة) وهي بناء مربع ذو منور مركزي، ليمتد الشارع إلى قصر السباع. ويمرّ المرء من مدخل

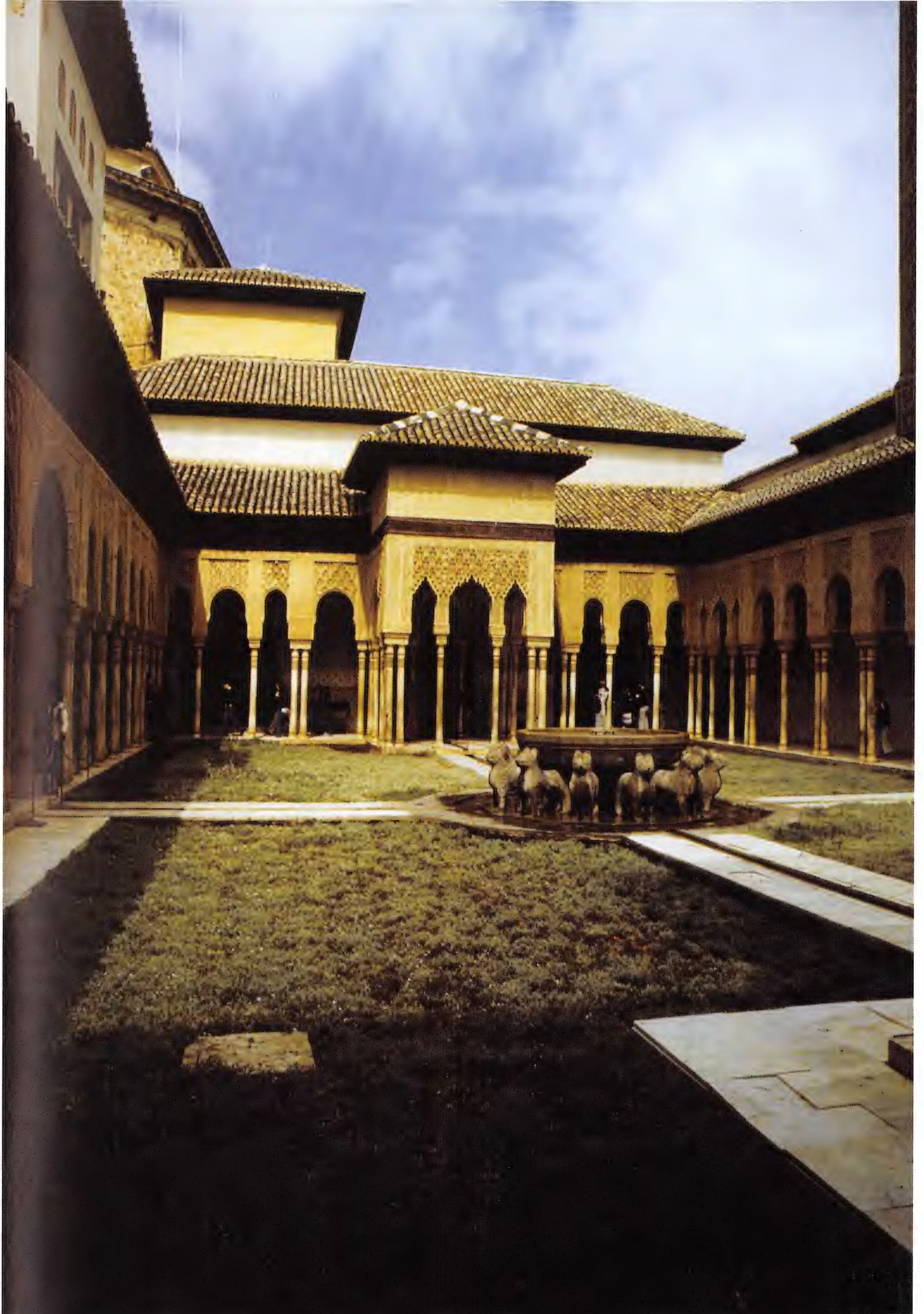


162. منظر من داخل قاعة السفراء في الحمراء بغرناطة.

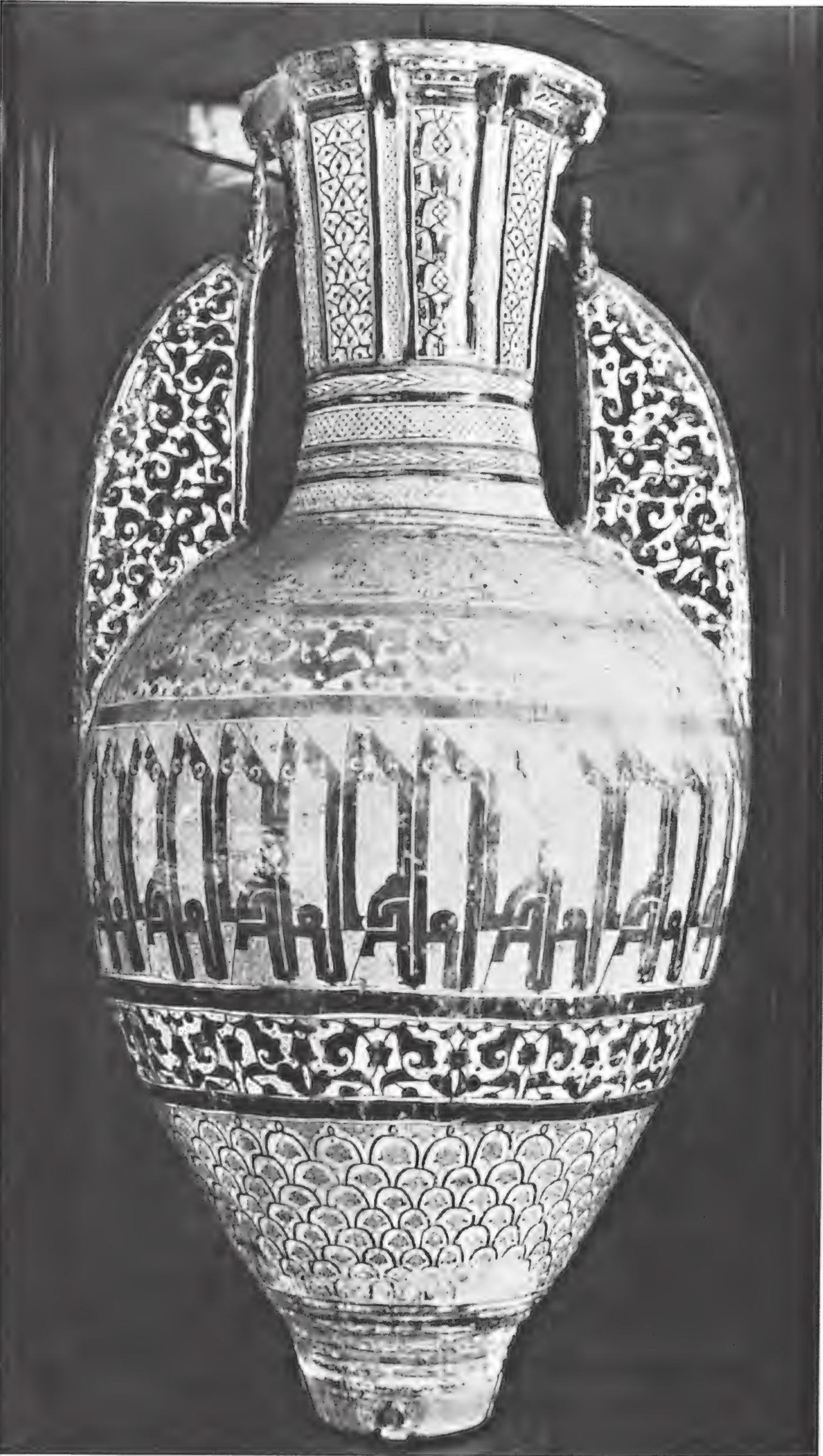
أما تأييد هذه الأماكن فقد تطلب تأمين أكبر ما يمكن من حاجتها من منتوجات الورش المحلية؛ ومنها مزهريات مطلية باللمعان فوق التزجيج وذوات مقابض على شكل أجنحة (الصورة 165) وتُعرف بـ "مزهريات الحمراء" نسبةً إلى قصر الحمراء حيث عُثر عليها في القرن الثامن عشر. وقد وصلنا منها ثمان، بعضها متضرر نسبياً، والبعض الآخر عبارة عن أجزاء كبيرة، فضلاً عن عدد كبير من كسرات أثرية فخارية كثيفة القوام من حفريات غرناطة تدلّ على وفرتها وقثنتها، وتشابه كل القطع بشكلها الشبيه بالأمفورة (amphoras) بقاعدة ضيقة وبدن منتفخ وكتفان منسدلان وعنق ضيق ومقبضان عريضان مسطحان بشكل أجنحة، وهي الأضخم حجماً من بين ما عرفه الإنسان؛ إذ بلغ متوسط ارتفاعها 125 سم. ويُصنّف أسلوب ما سلم منها إلى صنفين، أولاهما تمتاز بشكلها البصلي ولمعانها الفزحي وقصر العنق والكتابة الغامقة على الزوايا وتاريخها يعود إلى القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر؛ أما الصنف الثاني فيتميز برهافة شكلها وأناقته وزخرفة كتابية كمداً أو معتمة وخط متصل بدلاً عن مستوى عريض واحد فضلاً عن الزخرفة بالأزرق الفضي (الكوبالت) والتذهيب،

163. فناء السباع، قصر الحمراء بغرناطة.

القصر خلال ممر منحني إلى فناء السباع (أبعاده 15.7 28.5 X متراً) (الصورة 163)، ليجد أيضاً صفّاً من القناطر المسندة على أعمدة رشيقة مرتبة فرادى أو جماعات بزواج أو بثلاثة أو بأربعة مجاميع تُحيط بالفناء وهناك أيضاً جوسق يبرز من كل طرف. وفي المركز وجدت النافورة مع اثني عشر أسداً من الرخام (ربما جلبت من قصر يوسف بن نغرة في القرن الحادي عشر)، ويتدفق الماء من النافورة الأخاذة داخل حوض مضلع محفور بأبيات شعرية للشاعر الأندلسي ابن زمر (1333 على الأرجح 1393-). إلى الجنوب وجدت قاعةً مربعةً وهي قاعة بني سراج (Abencerrajes) وفيها تسند الحنيات الركنية (squinsches) عنقاً نجمياً وقنطرة مقرنصة مذهلة، ربما لتمثيل قبة السماء أيضاً وإلى الشرق من الفناء توجد قاعة الملوك وضمت باحات مستطيلة ومربعة متناوبة ولقاعة الملوك، أيضاً حجرات جانبية ثانوية يفصل بينها أقواس مقرنصة بديعة وتغشاها مقرنصات وقناطر عليها رسومات نُفذت بالجص الجسو (gesso) على الجلد، وتُظهر رجالاً بلباس عربيّ وحكايات رومانسية وأحداثاً فروسية. وإلى الشمال من الفناء تقع قاعة الأختين، وهي مربعة الشكل ذات طيقان على الأرض وفي طوابقها السفلى، وللحديقة حنيات ركنية مقرنصة تسند بدناً مضلّعاً وشبابيك مزدوجة ثمانية وقنطرة مقرنصة باذخة (الصورة 164). ومن القاعة يمرّ المرء خلال غرفة أخرى مقنطرة إلى منظر "لندراكسا" التي تطلّ على الحدائق الخلابة تحتها.







165. مزهرية من قصر الحمراء في غرناطة نهاية القرن الثالث عشر، آنية فخارية مطلية باللمعان؛ ارتفاعها 1.28 مترا موجودة في المتحف الوطني في باليرمو.

وتنسب إلى المراحل المتأخرة من القرن الرابع عشر والمبكرة من القرن الخامس عشر. وهناك نماذج قديمة تتصف بالنقوش اليدوية على المقابض، وهي طريقة تعويذية من الشر. ولاتنين من النوع الثاني صور غزلان على بدن المزهرية. ونظرا لثقلها يصعب تثبيتها إلا بقوائم ثلاثة أو بتثبيتها في حفر على الأرض، وأغلب الظن أنها كانت تثبت أمام أو داخل كوات موجودة ضمن الأطر العمارية بين غرف القصر. وهناك زوج من الكوات تكتنف بهو البركة في قصر الحمراء، مكتوب عليها القصيدة التالية:

أنا محلاة عروس	ذات حسن وكمال
فانظر لإبريق تعرف	فصل صدف في مقال
واعتبر ناحي تحده	مسبها تاج الهلال
ويين نصر شمس فلكه	في ضياء وجمال
دام في رفعة	أما وقت الزوال

وتستمر القصيدة إلى الجهة اليسرى مذكّرة أنّ الكوة تحتضن جرة ماء؛ وعند استعمالها تنحني الجرة لتكون على شكل رجل ساجد؛ وتنتهي القصيدة بمدح دارج للأمير. ولم يتسن التأكد من أنّ هذه الأشياء الثمينة كانت تُستخدم حقاً لحزن الماء أو صبه في القصر. أما من حيث الشكل، فهذه الجرار تمثل ذروة تقليد موروث منذ القدم وهو استخدامها لحزن الماء وصبه، وقد صُنعت دوماً من الخزف المعامل بطريقة الباربوتين (barbotine) تحت التزجيج التي تسمح بتبريد المكونات بالتبخير على نحو طبيعي. بيد أنّ حجم مزهريات الحمراء الذي يوازي حجم الإنسان وشكلها الذي يضاهي قسماته فضلاً عن ديكورها الأخاذ جعلها أرفع من أن يكون غرضها تبريد محتوياتها، وأغلب الظن أنها عُدّت تماثيل ثمينة لمعان رفيعة كما وشت القصيدة عند مقارنتها بالعروس والإبريق بالعريس أو رجل في وضع السجود.

ومما يُرجّح أنّ موطن صناعة هذه الآنية هي مالقة الواقعة جنوب-غرب غرناطة على الساحل المتوسطي، حيث أنتجت بطريقة الفواصل الجافة (أو الكيردا سيكا - cue da seca) منذ القرن العاشر بينما أنتجت منها المطلية باللمعان إبان القرن الثالث عشر. ويُعتقد أيضاً أنّ الفضل في ظهور الطلي باللمعان في إسبانيا يعود إلى المهرة الإيرانيين الفارين من الحملات المغولية، بيد أنّ الآنية الأندلسية المطلية بالقصدير (tin-glazed) تختلف تماماً عن مثيلاتها الإيرانية حيث إنّها تعتمد على مركّب من معجون مذاب (a fritted paste) وزجاج قلوي ملوّن (- colored a kaline glazes) فضلاً عن تنوّع أشكالها وتصاميمها. وأغلب الظن أنّ الفضل يعود في تطور صناعة الفخار في إسبانيا إلى هجرة الحرفيين من مصر بعد سقوط الدولة الفاطمية سنة 1171 حيث أضحت مالقة (Málaga) حاضرة الخزف وكان خزفها يُصدّر إلى جلّ أوروبا. أما آنية الناصريين المطلية، فتميّز بالطلي بالأصفر العنبري مع تلون قزحيّ صادح وتصاميم محدودة. وتميل التقنية المالقية إلى استخدام أصباغ سائلة وإلى الإفراط في الصهر ما يؤدي إلى التصاق مادة الطمي بالزجاج وبالتالي إلى كمد الرقيقة المعدنية. وبمقارنتها بالآنية الكاشانية المطلية، فإنّها تبدو أقلّ لمعاناً وأكثر تشبهاً على الرغم من أنّ هناك نماذج روعة في الكمال، وكبر أحجامها يدلّ على براعة استثنائية في الشيء. أما التحفة الخزفية المعروفة بـ "فورجني تابلت (Fortuny Tablet)" فهي لوحة تبلغ أبعادها 90 في 44 سم، لها زخرفة السجّاد وتضمّ



بيد أن نسبتها إلى الناصريين مؤكدة ولا سيما أن الكثير من أنماط الزخرفة متماثلة تماماً مع ديكور المعلقات منها في مدينة الحمراء. كما أن عبارة "لا غالب إلا الله" موجودة على ستارة كليفلاند، وهي شعار السلاطين الناصريين ومحفورة أيضاً في الكثير من عمائرهم. إن أول استخدام للحبر الأصفر بدلاً عن الذهب كان في القرن الخامس عشر وتأكد هذا أيضاً في رسالة كتبها ملك أركون، فرناندو الأول، ومؤرخة في الرابع من حزيران / يونيو 1414 مفادها أن المسلمين توقفوا عن التذهيب. وفي إسبانيا كان هناك موروث رائع من حياكة الحرير والستائر الضخمة منذ القرن الثالث عشر. ويشهد على ذلك بساط ضريح الأسقف كورب (المتوفى 1284) في كاتدرائية برشلونة التي إذا ما جمعت أجزاءه المتفرقة تكوّنت دوائر صورية موضوعة في صفوف بخلفية حمراء داكنة بين الحدود في ترتيب يسبق ستارة كليفلاند. لقد صُدرت تقاليد حياكة المعلقات من إسبانيا إلى شمال إفريقيا لصناعة رايتين عسكريتين موجودتين في كاتدرائية طليطلة عليها نُقش على خلفية مقلّمة اسمي السلطانين المرينيين في فاس، أبو سعيد وأبو الحسن. وقد حظيت المنسوجات الناصرية بالتقدير العالي لدى البلاط المسيحي في أوروبا كما حظي الخزف، لذا استمر إنتاج نماذج مماثلة برعاية مسيحية بعد سقوط مملكة الناصريين سنة 1492.

حداً مستطيلاً ووزرات مكتوباً عليها اسم السلطان يوسف الثالث (العهد 1408-17) فضلاً عن حقل مركزيّ منقوش بالأرابيسك ورؤوس طيور السنونو وطواويس وتنانين. وقبل حلول منتصف القرن الخامس عشر توقف الإنتاج في ملقة فجأة على رغم استمراره في مناطق أخرى وبرعاية مسيحية. بيد أن ذكرى مالقة ظلت عالقة في الذاكرة ولا سيما لارتباطها بالكلمة الأوروبية "ماجوليكاً" وهي الكلمة الإيطالية الأصلية التي تعني "أنية فخارية".

لقد قارن الدارسون النقوش على الجص المنحوت على الجدران الداخلية لقصر الحمراء بمنسوجات للتشابه الكبير بين الوزرات المربعة وأنماط الزخرفة المتكررة، فضلاً عن الألوان الزاهية التي صبغت بها أصلاً. وتشبي ما سلم من معلقات الجدران من المنسوجات أن هذا التشابه ليس محض مصادفة؛ فالستائر الثلاث أو أكثر الباقية من هذه الحقة (الصورة 166) أبعادها 4.38 في 2.72 متراً تضم وزرات مستعرضة يصل بعضها ببعض شريط مركزي رفيع، ولكل وزرة زخرفة ثلاثية المربعات وحدود واضحة التخطيط من كل طرف. وهذه الستارة من حرير اللباس مطرزة بوزرات صُفر غالبية على أرضية حمراء-وردية مع تفاصيل بألوان الأزرق الداكن والأخضر والأبيض. من حيث الحجم والتعقيد، هذه التحفة منقطعة النظير بين أقمشة العصور الوسطى، كما أن حالتها الممتازة تشير إلى ثراء المقتنيات الناصرية وترفها. إن هذا التصميم يشي بذوق رفيع إذ تتباين الأرضية الثرية الخالية من الزخرفة مع مجاميع الزخرفة الهندسية المتواشجة في لون ولونين وثلاثة ألوان، بل بأربعة أيضاً.

لقد كان تحديد مكان إنتاج هذه التحف وزمانها موضع سجالٍ طويل بين الدارسين،

العمارة والفنون في الأناضول في عهد البهوات ومطلع العهد العثماني

هَزَمَ الأَخانيون سلاجقة الروم سنة 1243 في معركة كوسه داغ وأجبروهم على دفع الجزية، وتكلل ضعفهم في العقود القادمة بخصوماتهم الداخلية؛ ففي أعقاب إجهاض محاولتهم القضاء على الحماية المغولية سنة 1277 خضعت الأناضول الشرقية لحكم الأَخانيين على الرغم من استمرار السلالة السلجوقية في الحكم بالاسم فقط حتى مطلع القرن الرابع عشر. واستمر ارتباط الأناضول الشرقية بإيران بقوة بعد سقوط الدولة الأَخانية وبسط الكونفدرالية التركمانية ممثلة بالقره قوينلو (1380-1468) والآق وينلو (1378-1508؛ راجع الفصل السابع) سيطرتها عليها. أما في الأناضول الغربية، فقد حلت عشرات الإمارات المحلية المستقلة، والتي عُرفت بالبهوات، محل الوحدة الهشة للدولة السلجوقية، وتمتعت بأهميتها الخاصة ولاسيما بعد سقوط الأَخانيين سنة 1335؛ منها إمارة أشرف أوغلو في الأناضول المركزية (القرن الثالث عشر حتى العام 1328) التي شهدت أوقات قصيرة من الازدهار والمجد، بينما ثبتت إمارات أخرى أطول مدة ممكنة مثل الكرمانيين في كره مان وقونيا (1256-1483) والمنتشين في ميلاس، والموغلا والبجين (1270-1426) والإيدين في سلجوق وبرج (1307-1426). ولم يصمد منهم سوى العثمانيين (1281-1924) الذين وصلوا السلطة بوصفهم مقاتلين على جبهة بيزنطة شمال-غرب الأناضول وتوسعت مملكتهم لتضم أرجاء الأناضول جلها وثريس قبل أن يدحروا البيزنطيين في القسطنطينية سنة 1453.

العمارة

في الأناضول الشرقية والمركزية، قلب السيادة السلجوقية، تعمق التراث السلجوقي بينما صمدت الأساليب السلجوقية في الإمارات أيضاً. كما مضت حركة بناء المساجد الخشبية ذات الأعمدة قُدماً. وكان أكبرها وأكثرها أصواتاً الجامع الذي شيده أشرف أوغلو سليمان بيه (العهد 1296-1301) في بيشهر سنة 1299، وقد أقيم على مساحة مستطيلة بأبعاد 39 X 26 متراً وتميز بزوايته الشمالية-الشرقية المشطوفة التي تضم الواجهة الرئيسة المنحوتة التي تحتوي على البوابة وتكتنفها نافورة ومنارة. ويتأخم ضريح أشرف أوغلو المسجد من مركز الجهة الشرقية، ومن الداخل (الصورة 167) يوجد ثمانية وأربعون عموداً بتيجاناً مقرنصة تُشكلُ ممرات سبعة متعامدة مع القبلة، والممشى المركزي الذي يؤدي إلى المحراب أكبرها مساحةً بينما تنفتح البائكة المركزية على بركة. وهناك منبر مرتفع جعل إلى اليمين يُتيح للحاكم مكاناً منعزلاً للصلاة، كثير الشبه بالـ "مقصورة" المعروفة في الحقب الإسلامية المبكرة. ويتزيّن المحراب بالفسيفساء الآجري الملون بالأزرق الغامق والفاصح والأرجواني، كما لوّنت المساند وروافد السقف وتيجان الأعمدة. ويمثّل التخطيط وعناصر الديكور من الحجر المنحوت والفسيفساء الآجري وأعمال الخشب الملون ذروة الأسلوب العماري السلجوقي.

لقد شهد العمران في الأناضول الشرقية اندثاراً الرعاية بعد اندحار السلاجقة في كوسه داغ، لكنها ما لبثت أن نهضت من جديد بتدخل السلطة الأَخانية فيها؛ ففي سيفها، على سبيل المثال، لم يُسجل أي إنجاز يُذكر بين الأعوام 1243 وحتى 1271 عندما وقفت ثلاث من العمائر في السنة ذاتها، وهي: مدرسة منارة جفته التي أمر بإنشائها الوزير الأَخاني شمس الدين محمد الجويني ومدرسة كوك التي أوعز بإنشائها الوزير السلجوقي فخر الدين علي صاحب عطا، فضلاً عن مدرسة ثالثة أمر ببنائها وزير آخر مجهول، مظفر باروجيردي. واستمر العمران الديني في نشاطه في مدن أماسيا وثقاة وأهلاة وأرض الروم. ففي أماسيا بُني مستشفى بأمر من أنبار بن عبدالله سنة 9-1308، وكان معتوق السلطان ألييتو الأَخاني، وقد نُسجت عمارته على منوال طراز المدرسة السلجوقية التقليدية ذي الفناء متعدد القناطر وإيوانين. أما في أرض الروم فقد أوعز أميرها خواجه يعقوب (1310) بإنشاء المدرسة الياقوتية، وهو معتوق السلطان غازان الأَخاني وأمير منطقة أرض الروم وبيبرت؛ واحتضنت المدرسة قبره بعد أن وقف لها عائدات الأموال غير المنقولة من ضواحي القرى المحيطة من خانات ودكاكين وطواحين وحمامات؛ وهي كثيرة الشبه بالمدارس السلجوقية المقبية من حيث التصميم، بيد أن للفناء قنطرة مقرنصة مركزية وبناءً عينيّاً تكتنفه قنطرتان مستعرضتان مسندتان بأربعة أعمدة (الصورة 168). وتفتح ثلاثة إيوانات وأربع عشرة حجرة على الفناء؛ أما ميل المنارتين اللتين تكتنفان البوابة والضريح المقبب خلف الإيوان الرئيس فمستوحى من مدرسة منارة جفته المشيدة سنة 1243 في المدينة نفسها، بيد أن بروز البوابة مبتدع، أما النحت الأخاذ في الحجر على الواجهة تحت المنارتين مباشرة فممنسوج أيضاً على منوال العمران المبكر، لكن النسرة ثنائي الرأس أعلى النخلة الخارجة من تين ذي رأسين تحول إلى نسر وحيد الرأس فوق نخلة حُفرت أعلى أسود متقاتلة؛ وقد نُقلت هذه القطعة التي لم تُفك ألغازها بعد من البوابة الرئيسة إلى العُضادات التي تكتنف المدخل.

ومثال أخير على استمرارية الأسلوب السلجوقي حتى مطلع القرن الرابع عشر هو مرقد الأميرة السلجوقية خوده واند خاتون، ابنة قيلج أرسلان الرابع (العهد 1259-65) في نيغده (1312). والضريح عبارة عن صرح مثنى الشكل له بوابة على جانبه الشرقي (الصورة 169) محفورة بإسراف بالأشكال الهندسية، بينما تغشت جوانب الضريح السبعة الأخرى بطنوف تاجية مقرنصة تسند منطقة الانتقال ذات الستة عشر جانباً، ويؤجّ الضريح بسقف هرمي. ويمثّل هذا الديكور الباذخ ذروة ازدهار الأسلوب السلجوقي في النحت على الحجر، بيد أن النحت التجسديّ لنسور مزدوجة الرأس ونمور أو أسود وحيوان الخطاف الخرافي ورؤوس مطمورة في زخرفة نباتية كلّها ساهمت في إغناء الإرث السلجوقي.

167. منظر من داخل جامع أشرف أوغلو في بيه شهر، 1299.

168. منظر من داخل المدرسة الياقوتية في أرض الروم، 1310.



في الأصل رواق مدخل على الجانب الغربي وقنطرة أسطوانية تغطي بئكتين وقنطرة أخرى مستعرضة تغطي البائكة الثالثة أمام الباب. وقد خرب رواق المدخل تماماً بسبب أعمال توسيع الطريق سنة 1959 واستبدل برواق آخر إلى الشمال؛ وينقص البناء منارة. أما ماهية البناء فتكونت من طبقات الحجر المنحوت المفصولة فيما بينها بصفيين أو أربعة صفوف من الأجر المنضد في ترتيب واحد، وضمن كل صف فصلت كل قطعة من الحجر ببلاطة حارسة. وكسيت القبة بالبلاط المصنوع من الطين النضيج (التراكوتا) المصبوب على نحو يساعد على مواجهة السطح الكروي. أما الداخل فكان صافياً (خالياً من النقوش أو التلوين) ويضم ثمانية شبابيك وثلاث كوات بسيطة في الجانب الجنوبي، جعلت الكوة المركزية محراباً. وتجمم القبة على مجموعة من المثلثات التركية (Turkish triangles)، وهو تركيب يشبه حزاماً مكوناً من سطوح موشورية مكسورة. وتمثل هذه الميزات حجماً ومساحة متواضعين ومنطقة الانتقال فضلاً عن المثلثات التركية نماذج عليا للعمارة السلجوقية في قونيا في القرن الثالث عشر كما في مدارس أنجا منارلي وقره تاي. بيد أن تقنية استخدام صفوف الأجر المتناوبة مع صفوف الحجر تعدّ بيزنطية بامتياز.

لقد أوعز أورهان نفسه بإنشاء نوع جديد من الجوامع خارج البوابة (الجنوبية) لأزنك بني شهر سنة 1334-5. وتظهر حفريات المنطقة مدخل مسقوف (porch) يتقدم فضاءً مستطيلاً (أبعاده 8 x 18 متراً) مقسم إلى نصفين بواسطة سلالم من درجتين وتكتنفه حجرتان مستطيلتان. وأغلب الظن أن المساحة المستطيلة ضمت فناءً ومسجداً، بينما كانت الغرف الجانبية تستخدم كزوايا أو تكيات لدرائش الصوفية الرحالة. ويبدو التخطيط تطوراً معقولاً لطراز المدارس المغلق ذي الإيوانات الأربعة المفتوحة على فناء مسدود (كالمدسة الياقوتية في أرض الروم) (الصورة 168)، بينما



167. منظر من داخل جامع أشرف أوغلو في بيه شهر، 1299.

لقد غدا العمران فناً تجريبياً ولاسيما على الحدود الغربية عندما واجه العمرانيون مدناً فكرياً جديداً من العمران البيزنطي وثروة هائلة من فن العمران القديم في العصور الوسطى. وقد انصب الاهتمام على واجهات البنايات والتي ضمت النوافذ وأروقة المدخل ذات الطابقين. واشتهرت مدن أزنك وبورصة و سلجوق وميلاس في الربع الثاني من القرن الرابع عشر بعمارتها المميّزة؛ ولأجل دراستها صُنّفت بطريقتين أولاهما بحسب الراعي الملكي وثانيهما بحسب الأسلوب العماري الغالب، بيد أن التسلسل التاريخي حسب الحقبة الزمنية ومفاهيمها وموادها المستخدمة ومصادر رعايتها كان شمولياً أيضاً. إن طول عصر العثمانيين قاد إلى ترسيخ الأسلوب العماري السائد فيها كما أن نجاحاتهم السياسية وامتدادهم الجغرافي أديا إلى فرض أسلوبهم على طول الأناضول والبلقان، بل جل المناطق الإسلامية المتوسطة (راجع الفصل 15).

لقد شُيّد مسجد حجي أوزبك (1333) في مدينة أزنك، أو نيكاية (نيس) البيزنطية، بعد سنتين من استيلاء القائد العثماني أورهان (60-1324) على المدينة بعد حصارٍ طويل. كما تم تحويل كنيسة الكاتدرائية آيا صوفيا، التي تقع في مركز المدينة، إلى مسجد جامع، بينما بنى حجي أوزبك مؤسسته الصغيرة الخاصة به على مقربة من الطريق الواصلة بين الشرق والغرب، وقوامها غرفة (الصورة 170) مساحتها 7.92 متراً مربعاً، تغشاها قبة نصف كروية قائمة على منطقة انتقال مثمنة. وكان لهذه العمارة

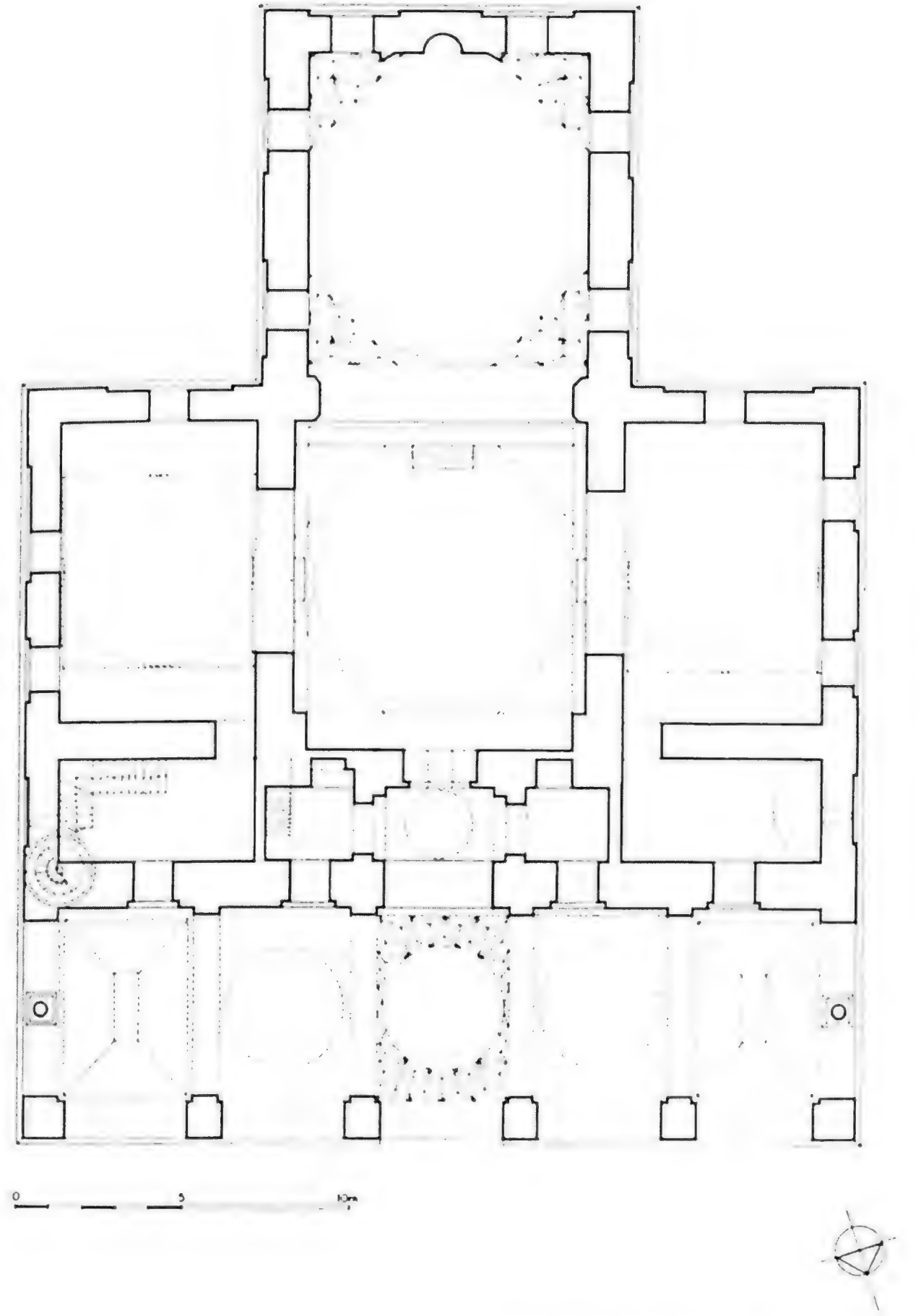
170. منظر من الجنوبي - الغربي لجامع حاجي أوزبك في أزنك، 1333.



الصوفية الرحالة ومجاميع الإخوان الذين أدوا دوراً داعماً ومهماً في توسع العثمانيين واستمرار ملكهم. إن تجمع القباب حول الفناء المرئي من الخارج ميزة أضحت غالبية في العمران العثماني.

وبينما اضطلع العثمانيون ببناء جوامع التكية (جامع الزاوية) بطرز متميزة، كانت للمساجد الجامعة في إمارات أخرى طرزها الخاصة فيما يتعلق بترتيب الفضاء وميزات مبتدعة أخرى جرى دمجها بالتراث العماري العثماني. ففي سلجوق (المعروفة سابقاً بـ "أياصوفيا" وقديماً بـ "أفيسس") شُيّد جامع سنة 1375. ووفقاً للنص المحفور على بوابته الرئيسة كان الجامع من عمل علي بن الدمشقي لصالح السلطان الإيديني عيسى ابن محمد بن آيدن (العهد 90-1360)، الذي امتدت حدود سلطنته من غرب الأناضول وحتى الجزر اليونانية. وللجامع أسوار شاهقة بمساحة 53x57 متراً قوامها جُعل من الحجر الخشن (غير الأملس) تحفّ ببناء واسع (27x35) وتحدها من أطرافها الثلاثة ثلاث أروقة مداخل (الصورة 172) كل منها مؤلف من طابقين. وعلى الطرف الجنوبي يوجد منفذ ثلاثي الأقواس يتوسط الواجهة ويفتح على رواق الصلاة المكوّن من ممرين متوازيين تغشاها حالياً سقوف مجمّلة لم تكن موجودة أصلاً، ويتقاطع رواق الصلاة مع قبتين جاثمتين فوق المتدليات والأعمدة المشيدة من قطعة حجرية واحدة لكل عمود، وقد غُشّت الجوفات الكروية المثلثة بالأجر المزجج في زخرفة هندسية بديعة. ويكتنف الواجهة مدخلان واسعان ومنارتان أسطوانيتان جُعلتا من لبنات الأجر. وما لاشكّ فيه أنّ معظم مواد البناء جُلبت من أطلال المدينة وأُعيد استخدامها في بناء الجامع (spolia)، بيد أنّ قطعاً أخرى صُنعت خصيصاً له، ومن أهم القطع التي جُلبت من بقايا المدينة القديمة هي البوابة الغربية الضخمة للجامع (الصورة 173) المشيدة من الحجر ولبنات الأجر المطعم بالرخام، وتزدان هذه البوابة بالشرفات ذات الأطر المنحوتة بالمقرنصات والحجر الإسفيني المشدوف وبالنصوص المحفورة. وهناك اثنان من السلالم يُفضيان إلى رواق مدخل (بورتيكو) يبرز من سطح السور ومتّوج بقلنسوة مقرنصة. ويبدو السطح العلوي مرصعاً بالرخام الأبيض والأسود ضمن زخرفة عقدية، وهي تقنية استخدمت في زخرفة شرفات الواجهة وحول المحراب. وتعود الكثير من ملامح الجامع فيما يتعلق بالتخطيط العماري والديكور والترصيع بالرخام إلى العمائر السورية السابقة ولاسيما جامع الأمويين في دمشق. وليس ثمة ما يدعو إلى العجب لهذا التواصل إذا علمنا أنّ جذور علي بن الدمشقي دمشقية. بيد أنّ ما يُثير الاستغراب من عمران هذا الجامع هو فناؤه الملحق والذي ظهر في العمران الأناضولي المعاصر في جامع أصغر حجماً بُني في مانيسا سنة 1367 للحاكم إسحق بيك (الصورة 174)، وقام عمرانيون عثمانيون بعد نحو ستين سنة بالنسج على منواله ودمجه في طراز عمراني ليكون عثمانياً بامتياز.

استولى السلطان العثماني مراد الأول (العهد 89-1360) (واللقب بـ "هودافنديكار أي: السيد أو الولي) على مدينة إديرنه وامتدت سلطنته بعدها إلى أوروبا فضم إليها ثريس ومقدونيا وبلغاريا. وكان جلّ اهتمامه منصباً على العسكر، فقد أسس فيالق الإنكشارية أو بالعربية "الجند الجدد" (بالتurكية اليانيجريس Janissaries) وهي قوة عسكرية من الأطفال الأسرى مدربين تدريباً احترافياً عالياً. أمّا في مجال العمران، فإن من أهم ما رعاه هو مجمّعه في جكيركا على سفح جبل إلى الغرب من بورصة. وقد نُسجت عمارة مسجده السابق على منوال العمران البيزنطي وبُدئ العمل به سنة 1366، ولم يُنجز قبل العام 1385. ويتميّز عمران الجامع أيضاً بجز طراز جامع التكية



171. مخطط جامع أورهان غازي في بورصة، 1339.

غدت الإيوانات والفناء متساوية في المساحة. واختلف البناء كلياً إذ انصبّ التركيز على المنظر الخارجي للبنية ولاسيما تجمع القباب؛ كما أنّها مثال مبكر على العمران العثماني لقرن قادم على الأقل، وعُرفت بمصطلحات عدة ومنها "الزاوية" والإيوان وطراز بورصة أو طراز-T نسبة إلى التخطيط، وعُرفت أيضاً بالجوامع متعددة الاستخدام إذ كان أفضل طرزها وأكثرها إبداعاً ملكية الرعاية، وتركزت في بورصة العاصمة العثمانية سنة 1326 وحتى عام 1403 وما حولها.

بعد أن حرق جيش تيمور مدينة بورصة (المعروفة قديماً بـ "بروصة") وهي سفوح أولوداغ الشمالية الجميلة بالكامل، وأبادها على بكرة أبيها، انتقلت العاصمة إلى إديرنه (إدريانوبل) في ثريس ومن ثم انتقلت إلى إسطنبول (القسطنطينية) سنة 1453. بيد أنّ بورصة استعادت عافيتها وأهميتها الاستراتيجية بعد أن دُفن السلطان عثمان مؤسس السلالة العثمانية فيها سنة 1324 وغدت مركزاً لتجارة الحرير. كما بنى أورهان قصراً في قلعتها ودار إ طعام وحمّاماً وخاناً وعدداً من الجوامع أحدها جعل قرب السوق الرئيس في المدينة. وقد أعيد إنشاؤها مرّات عدة مع الاحتفاظ بأسسها العمارية لعام 1339 (الصورة 171)؛ وهو عبارة عن تكرار لطراز عمائر أزنك المبكرة المكوّنة من رواق مدخل بمساحة خمس بائكات تتقدّم البهو والرواق المركزي المغطى بقبة قطرها 8.45 متراً، يقع الإيوان الرئيس على محور القبلة وفوق سلم من درجتين وتغشاه قنطرة إهليجية (بيضاوية elliptical vault) ويوجد أيضاً إيوانان مقنطران يكتنفان الرواق المركزي. وأغلب الظن أنّ للإيوانات نزلاً استخدمت لإيواء دراويش



172. منظر من الشمال - الشرق لجامع عيسى بيك في سلجوق، 1375.

173. الواجهة الغربية لجامع عيسى بيك في سلجوق.

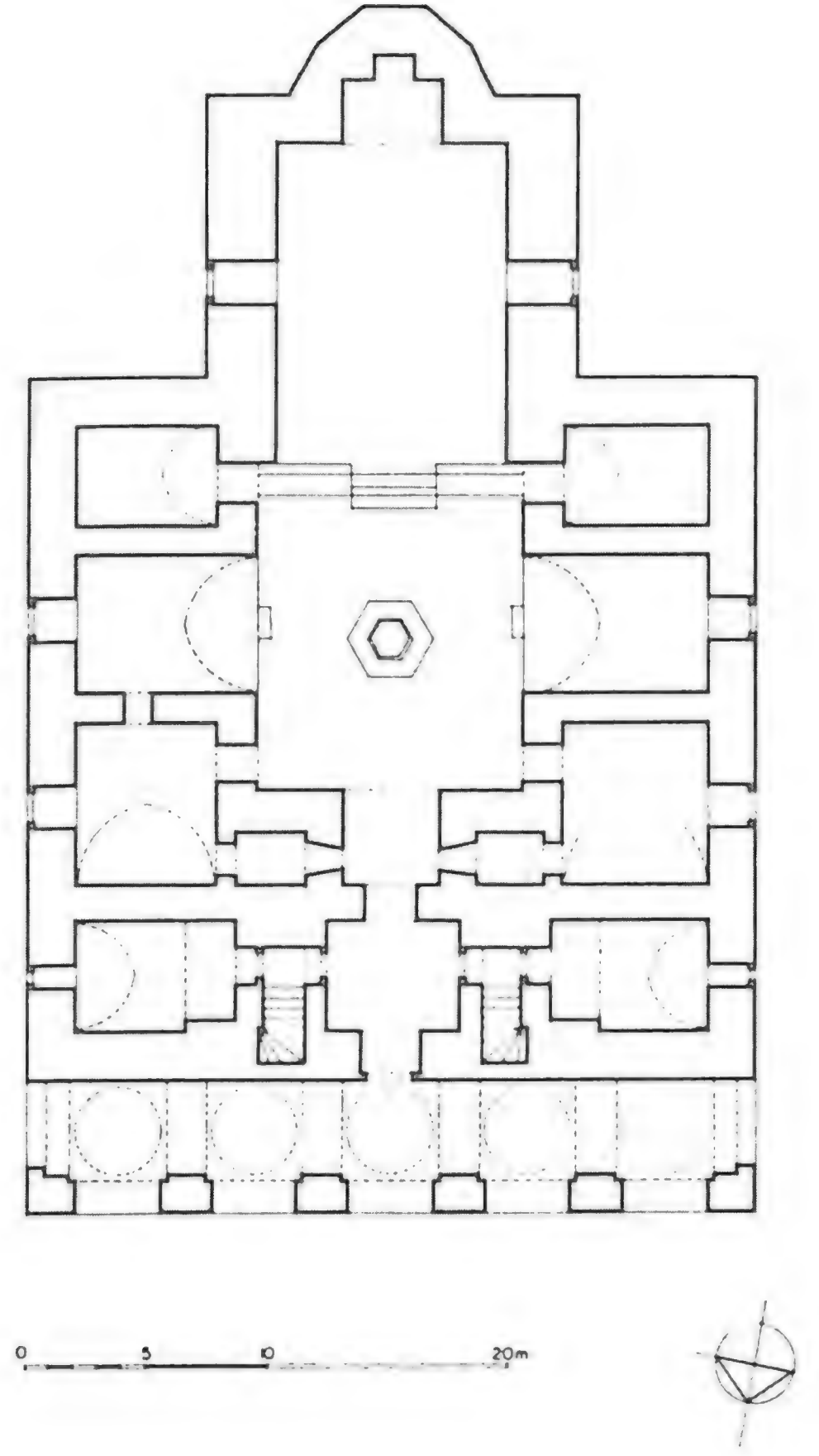


174. فناء المسجد الجامع في مانيسا، 1367.

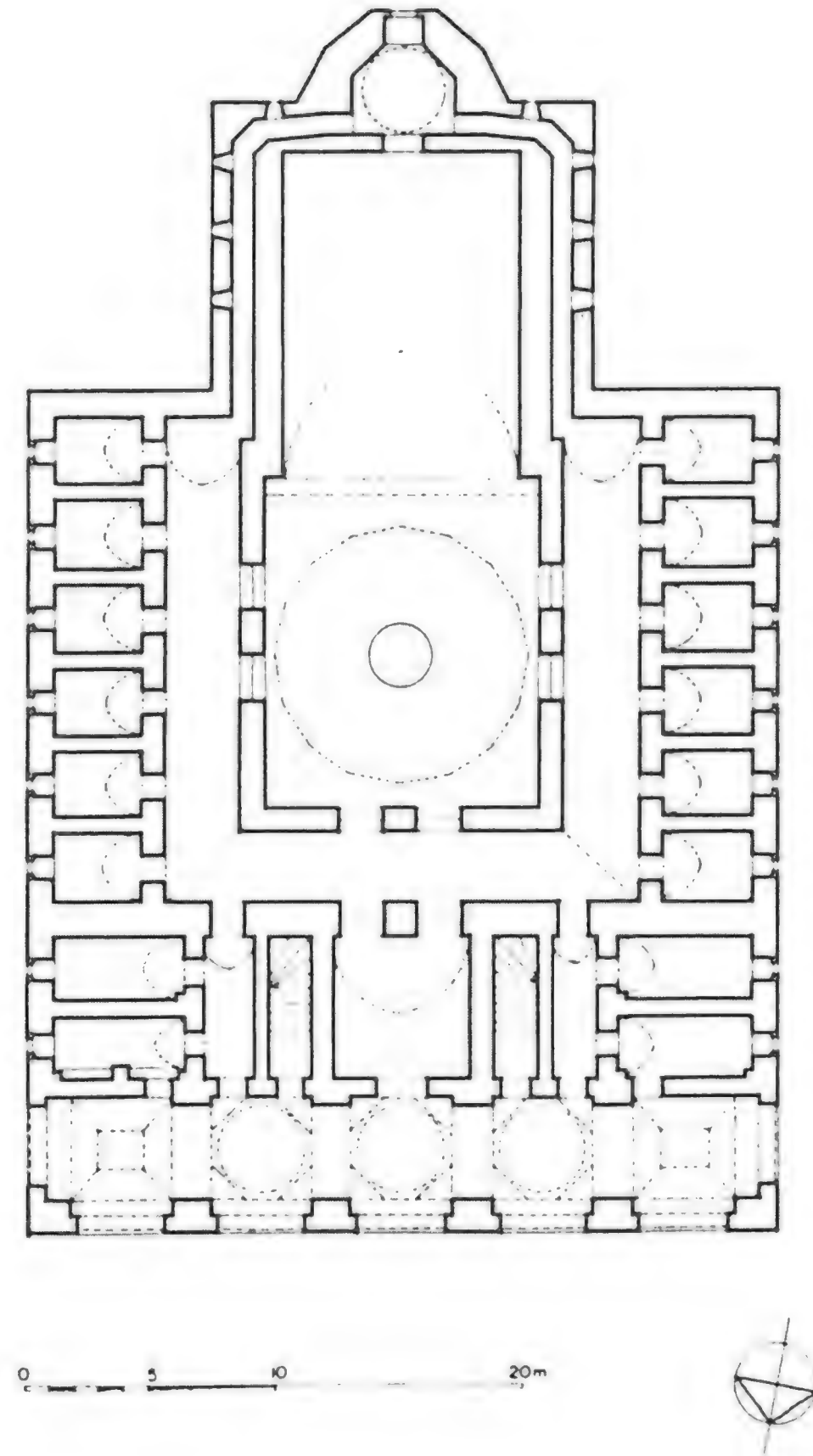




176. جامع مراد الأول في بورصة.



على الطابق الأرضي مع مدرسة في الطابق الثاني (الصورة 175). وللطابق الأرضي مدخل من خمس بوابات إلى الشمال يُفضي إلى بهو، وتضمّ المساحة الداخلية فناء مقبباً (قطره أحد عشر متراً، وارتفاعه ثلاث وعشرون) تحيط به أربعة إيوانات، بينما تشغل المساحات الركنية ست حجرات. ويؤدي زوج من السلالم يكتنفان البهو إلى الطابق الثاني الذي ضمّ بدوره رواقاً من خمس بوابات فوق رواق المدخل (البورتيكو) وغرفة فسيحة فوق البهو. وهناك أيضاً غرف صغيرة (أبعاد كل منها 3.5 X 2.5 متراً) مفتوحة على ممر ذي قنطرة أسطوانية تطلّ ثلاثة من جوانب الرواق المركزي المقبب، فضلاً عن ممر ضيق في السور يمر حول الإيوان يُفضي إلى غرفة صغيرة مقببة (ربما مصلى) فوق المحراب. يبدو هذا التخطيط بديلاً أكثر تعقيداً من الطراز المبكر لجامع التكية بسبب بوابته المزدوجة ذات الطابقين (الصورة 176). وللواجهة أقواس مدببة قليلاً (slightly pointed arches) تضمّ زوجاً من أقواس أصغر محمولة على أعمدة بيزنطية ذات تيجان، إنّ التهوية المريحة وكمية الضوء المتاحة في بناء الواجهة تُذكران بواجهة قصور البندقية ما أدّى إلى الاعتقاد الخاطئ بأن المهندس العمراني كان إيطالياً عمل لدى العثمانيين، بيد أنّ هذا الادعاء بقي عارياً عن الصحة. لقد توسّعت حدود الإمبراطورية العثمانية على يد بايزيد الأول (العهد 1389-1403) الملقّب بـ "الصاعقة" (بالتركية يلديرم) بفضل مآثره البطولية واندفاعه الجبار؛ ففي شتاء العام 1389-90 ضمّ بضع إمارات من الأناضول الغربية ومنها إمارات المنتشية وجامع ميلاس (المعروفة قديماً بـ "ميلاساً") الذي بناه فيروز بيك سنة 1394، الذي عينه بايزيد حاكماً منتشياً وُصفَ عهده بالانتقالي بين أساليب العهد المنتشي المحلي والأساليب العثمانية الناشئة. إنّ هذا الجامع واحد من بين القلة من الجوامع غير



175. مخططان مفترضان لجامع مراد الأول (85-1336) في بورصة.



177. واجهة جامع فيروز بيك، 1394، في ميلاس.

النجمات والزخرفة المتشابكة. والبنية مكسوة بألواح من الرخام الملون؛ وللشبابيك قلنسوات مقرنصة وحجر إسفيني معشق ثنائي اللون. ولا يقل ديكور المحراب جمالاً ولا سيما زخرفة الأرابيسك الناتئة وسعف النخيل في منطقة عروة العقد (أو السبندل وهي منطقة مثلثية بين عقدتين متجاورين)، فضلاً عن أعمدة الرخام السماقي (po - phry) والقلنسوة المقرنصة والنصوص وتمثيل لقنديل مسجد يتدلى في كوة. ويوجد توقيع البناء مصعب بن عبدالله ومهندس الديكور مصعب بن عادل متعامدين

العثمانية ذات التكية (الصورة 177)، وهو شبيه بجامع أورهان في بورصة من حيث مساحة رواق المدخل ذي البائكات الخمس (الصورة 171) ومن حيث احتواؤه على أقواس مدببة قائمة على دعائم، فضلاً عن موتيفات الديكور كالفصوص المتعرجة فيها والتي استخدمت في بورصة في ما مضى، بيد أن ديكور بورصة كان أكثر إبداعاً وثراءً. فالبائكات الجانبية، مثلاً، لها رفوف مقرنصة مثلثة الشكل (muqarnas brackets) مثبتة فوق دعائم ودرايزونات رخامية مخزومة مزينة بجاميع



178. داخل أولو جامع، 1396-1400 في بورصة.

إطعام ومستشفى وقصر. فأما المسجد فيقع في مركز المجمع وعلى سفح التل، وهو كثير الشبه بمسجد مراد الأول؛ والجديد هو المسجد الجامع (بالتركية ألو جامع) الذي أمر بتشيدِه لمركز مدينة بورصة التجاري (الصورة 178). وقد أنفق عليه من الأموال المتراكمة من غنائم الحروب التي خاضها ولا سيما عند قضائه على سيغيسموند هنغاريا في الخامس والعشرين من أيلول / سبتمبر سنة 1396 في نيكوبولص على الدانوب السفلي. وقد أنجز الجامع سنة 1400-1399، في وقتٍ قياسيٍّ بالنسبة إلى حجمه

مع زاوية المحراب. وتقع مدرسة بسيطة البناء تضم اثنتي عشرة حجرة في صفٍ مغشى بالقباب والقناطر الأسطوانية المستعرضة.

لقد كان بايزيد عمرانياً مدهشاً، إذ بدأ ببناء مجمعه في بورصة بعد اعتلائه العرش ببضع سنين، وأنجز المجمع سنة 1495. وقد حذا حذو أبيه في اختيار موقع المجمع الذي جعله على سفح تلٍّ في جاكيركا، خارج أسوار المدينة، ولكن على الشرق منها هذه المرة. وضم المجمع سبع بنايات، وهي مسجد تكية ومدرسة وضريح وحمام ودار





179. واجهة جامع إلياس بيك، 1404، في بلاط.

يبلغ قطرها الداخلي أربعة عشر متراً، فضلاً عن المنارة الواقعة على الزاوية الشمالية-الغربية. ومما يميّز هذه الجوامع أيضاً هو استبدالها رواق المدخل بمدخل كبير الحجم بارز قليلاً عن مستوى الواجهة ويضم قوساً مدبباً كبيراً يحتوي بدوره على أقواس ثلاثة أصغر حجماً (الصورة 179)، يمثّل أوسطها الباب والآخران على جانبيه يضمنان شرفتين ودرايزونات من الرخام. وتزيّن الأقواس الثلاثة بالحجر المشدود المعشّق ثنائي اللون، استخدم قبل عقد مضى في جامع ميلاس، وجعلت جميع الأقواس متوجة بأقواس تهوئة، أمّا المظهر الكلي للواجهة فيبدو مسطحاً. وعلى الرغم من أنّ الجزء الداخلي من الجامع عبارة عن مساحة منفردة بذاتها كذلك الموجودة في الجوامع السلجوقية، إلا أنّ صفّاً من زوج من الشرفات على كلّ جانب يُتيح قدراً كافياً من الضوء. ويغطي على السور الجنوبيّ المحراب الباذخ، وهو قطعة جميلة من الرخام (بأبعاد 7.35 في 5.2 متراً). وأخيراً فإنّ الجامع هذا كان جزء من مجمّع ضخم ضمّ أيضاً ضريحاً جعل إلى الشمال من صفوف المدرسة التي حفّت الفناء المكوّن من صفّ من العقود، بيد أنّ القليل من أجزاء المجمّع صمدت إلى الآن.

لقد تجلّى أثر الأسلوب العماري العثماني الناشئ في تقاليد البناء المحليّ في المدرسة البيضاء (الآق) في نيغده والتي بناها الحاكم الكرّماني علي بيك سنة 1409؛ ومن بين السلالات التركمانية الأكثر صموداً بعد العثمانيين هي سلالة الكرمانيين الذين اعتقدوا أنفسهم ورثة السلاجقة بجدارة، بوصفهم القوى المسيطرة في الأناضول؛ كما أنّ فن العمارة عندهم عكس على نحو لافت هذا الاعتقاد وذلك لتمسكهم بعناصر الأسلوب

(68x56 متراً). تُقسّم اثنتا عشرة ركيزة (piers) الجزء الداخلي من الجامع إلى عشرين بائكة مقببة متساوية الحجم ومرتبّة في شبكة من أربعة صفوف من القباب في كل صف خمس قباب. ويقع المدخل الرئيس للجامع في وسط البوابة الشمالية مقابل المحراب. إنّ البائكة الثانية الموجودة على طول المحور من البوابة إلى المحراب هي الفناء الأثري، ويقع أسفل درجتين عن باقي الجامع ومكسو بالرخام وله بناء عيني يطلّ على بركة. وكحال باقي جوامع التكية، يُنسب هذا الطراز من الجوامع ذات البائكات متعددة القباب إلى العثمانيين لكنها معروفة أيضاً في إمارات أخرى، نُضيف إليها جامع أسكي في إديرنه (14-1402). وهناك نماذج أقدم وهي جامع ياولي في أنطاليا (1373) والذي بناه الحميدون فوق أسس كنيسة بيزنطية، فضلاً عن جوامع أخرى في الأناضول الشرقية أقامها الآق وينلو والقره قوينلو.

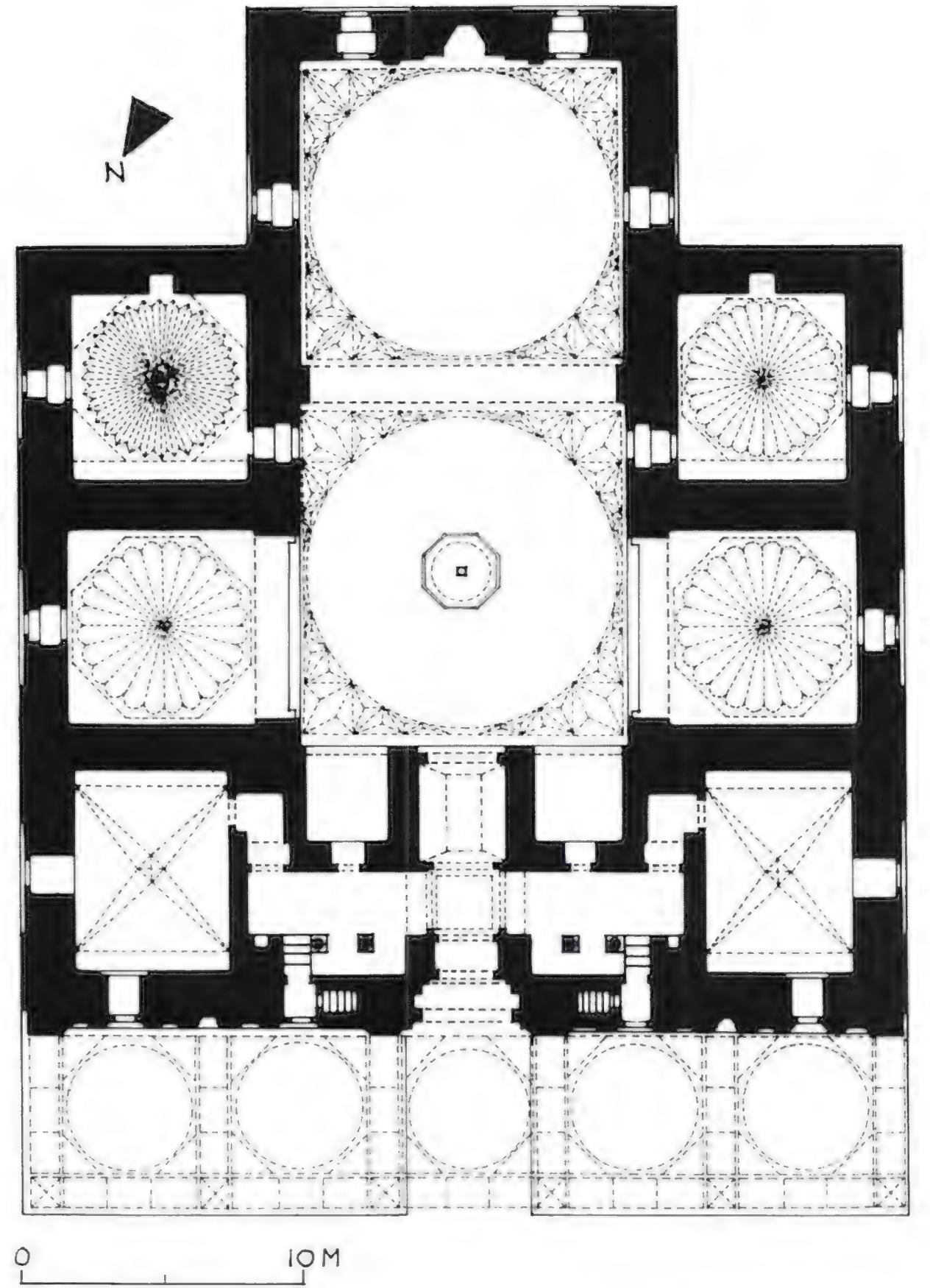
عن الرغم من تعاضد مكانة العثمانيين وفرض أساليبهم العمرانية، إلا أنّ إمارات تحت سيادتهم احتفظت باستقلاليّتها العمارية وأساليبها المحلية المتميزة. فالتحت البديع على الحجر والكسوة الباذخة عُرفت بها عمائر المنتشيين كجامع فيروز بيك في ميلاس (الصورة 177) وشيّد على منواله جامع بلاط (المعروف قديماً بـ مايلوتس)؛ وقد بناه سنة 1404 إلياس بيك، الحاكم المنتشي الذي أعاد إنشاء الإمارة عندما أسرّ تيمور بايزيد الأول؛ مثّل هذا الجامع كمثل الجامع العثماني حاجي أوزبك (الصورة 170) إذ إنّ كليهما جعلاً على طراز جوامع أنطاليا التقليدية ذات القاعدة المربعة ومنطقة الانتقال المثمنة والقبة النصف كروية، لكنها بضعف حجم القبة الأصل، إذ

مجمع ضريحه على سفح جبل في بورصة التي غدت المثلوى الأخير التقليدي للسلطنة العثمانية من عهودهم المبكرة. ويمتاز مجمع السلطان محمد الأول بكسوته الأجرية الباذخة وقد لُقِّبَ بـ "مجمع ياشيل" أي: "الأخضر"؛ وضمَّ مدرسة ودار إيطام وحماماً وضريحاً أقيم على نحو مبتكر فوق مستوى الجامع. بُدِءَ العمل بالمجمع سنة 1412 وضمَّ على طراز جوامع التكية ونُسجَ تخطيطه على منوال جامع بايزيد في المدينة نفسها (الصور 181)، بيد أنه افتقر إلى المدخل المسقف (porch) على الرغم من بروز القوس ناتئاً من الواجهة ما يدل على التخطيط لبنائه، ويوجد على جانبي فناء النافورة المقبب المركزي إيوانان تغشاهما قبابٌ مضلعة، بينما يوجد وراءها وفي نهاية سلالمة من أربع درجات إيوان صغير مقبب (قطره نحو أحد عشر متراً) استخدم رواقاً للصلاة. كما أضيفت حجرات صغيرة مقببة لدرائيش الصوفية على جانبي إيوان الرئيس. أما المدخل الفعلي فقد امتد عمودياً ليُفضي إلى طابقين من الغرف، ويُفضي ممران على جانبي البهو إلى غرفٍ مقنطرة وصالمة تُفضي بدورها إلى شرفة (بالكون) ملكية تطل على القاعة الرئيسة. وللمدخل إطارٌ من الفواصل الجافة (cuerda seca) وسقفٌ مذهَّب ودرايزونات من الأجر المخرم. أما المقصورة الخاصة بالسلطان فإنها بناءٌ مبتدع غير مسبوق على الرغم من وجود مقصورة مشابهة خاصة بمقصورة بيه شهير. ويضم الديكور الأجرى البهي (الصور 182) دادو من آجر مسدس الشكل أحادي اللون مع زخارف ذهبية مُروَّسمة (بشكل استنسيل stenciled gold patterns) فضلاً عن محرابٍ باذخ (ارتفاعه عشرة أمتار) ذي إطارٍ مزخرف وقلنسوة هرمية مقرنصة جعلت من مزيج بديع من سيفساء الأجر والفواصل الجافة. لقد كانت الفواصل الجافة رخيصة نسبياً ولا سيما أن مزج ألوان متعددة بالتزجيج يمكن جمعها في بلاطة واحدة ضمن مناطق محددة بمادة ذهبية تمنع الألوان السائلة من الاختلاط ببعضها خلال عملية التسخين أو الحرق، ومن ثم تُحرق نهائياً.

تحفل النصوص الموجودة على البناء بالكثير عن المبنى ومتعلقاته؛ فالكتابة الموجودة على البوابة تُفيد أن السلطان أنفق عليه بعد أن أوعز ببنائه، وأنه أنجز في ذي الحجة سنة 822 (الموافق كانون الأول / ديسمبر - 1419 كانون الثاني / يناير 1420). ويوجد فوق الكوات التي تكتنف الواجهة توقيع حاجي عوض بن أخي بايزيد "مصمم البناية والمشرّف عليها وواضع نسبها الهندسية". أما الكتابة فوق اللوجيا فتفيد بأن علي بن إلياس فرغ من تنفيذ الديكور نهاية رمضان من العام 827 (الموافق أواخر آب / أغسطس من العام 1424)، أي بعد نحو أربع سنوات ونصف. وعلى كل جدار من جدران اللوجيا الجانبية ترك توقيع محمد (بالتركية محمت) المجنون. أما على الأعمدة الصغيرة الساندة الواقعة على يمين المحراب فتظهر عبارة أخرى "من عمل حرفي تبريز المهرة" وأكملت على اليسار بزواج من الأبيات الشعرية بالفارسية للشاعر سعدي عن الطغيان والظلم.

إن هذا البرنامج الطموح من ديكور الأجر غير مسبوق في العمارة العثمانية وعلامة على عودة ميزة اختفت منذ قرن حيث كان آخر استخدام لها في جامع بيه شهير، ويمكن أن يُعزى سبب ذلك جزئياً إلى الغزو التيموري. فعلي بن إلياس علي والمعروف

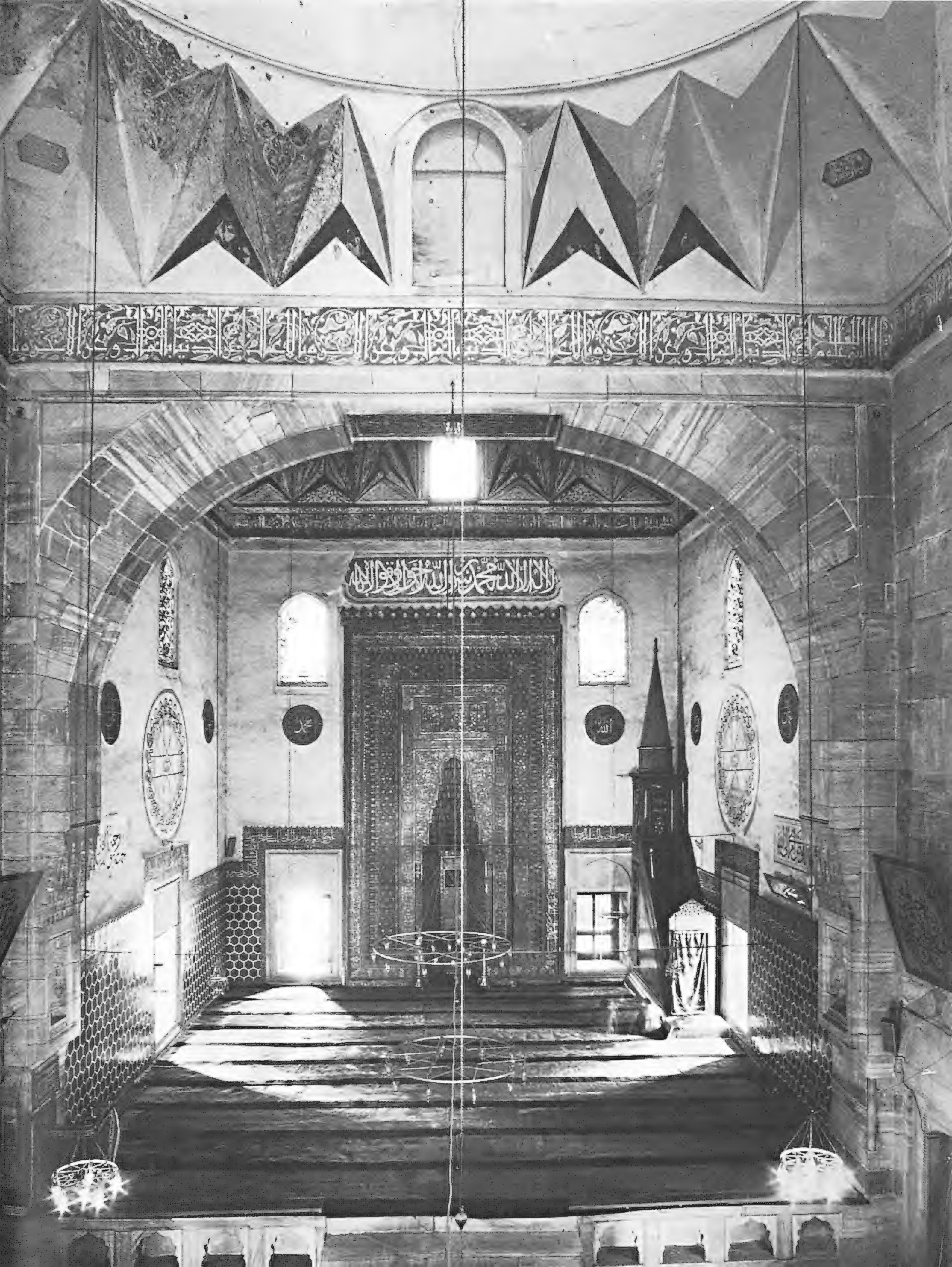
182. منظر من داخل محراب جامع ياشيل في بورصة.

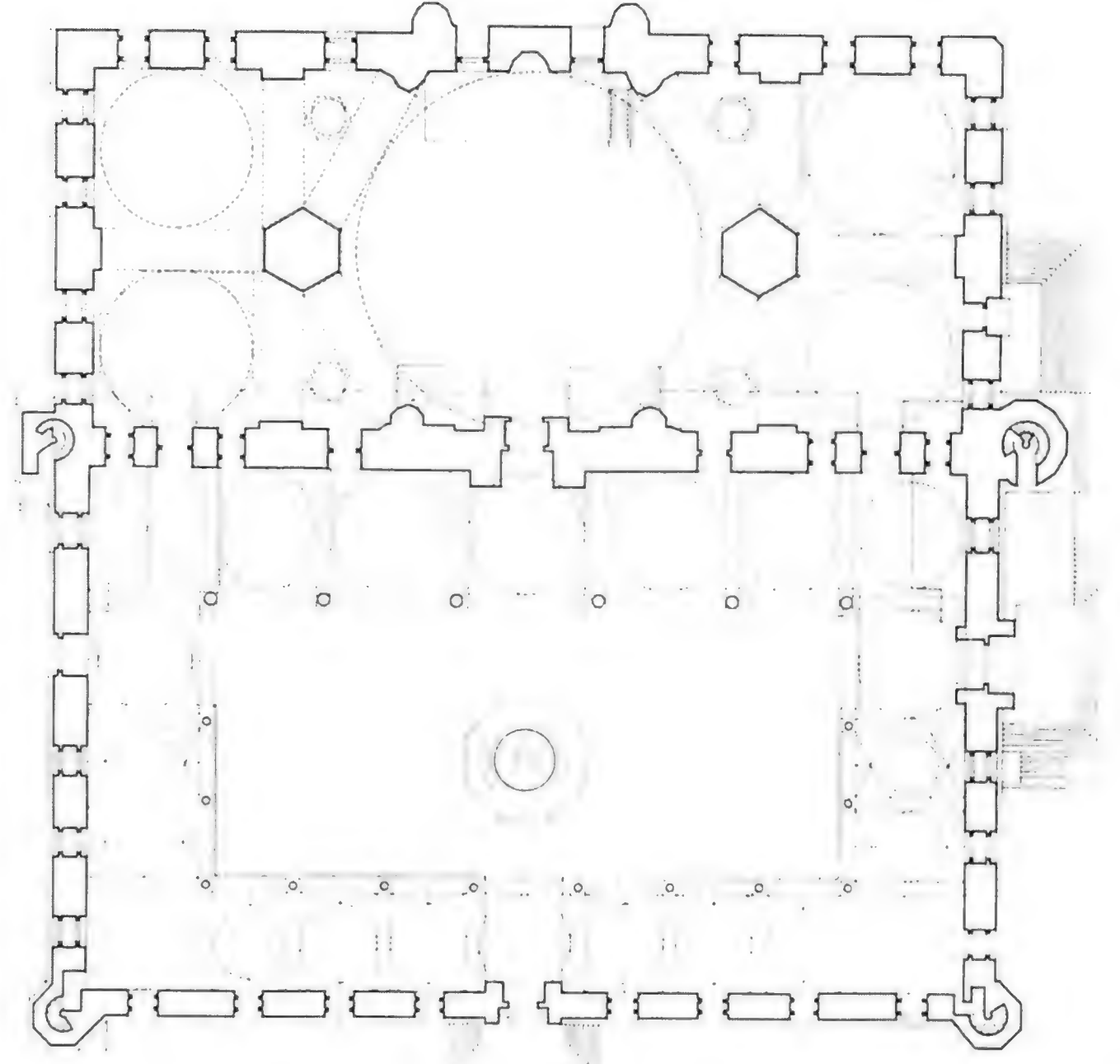
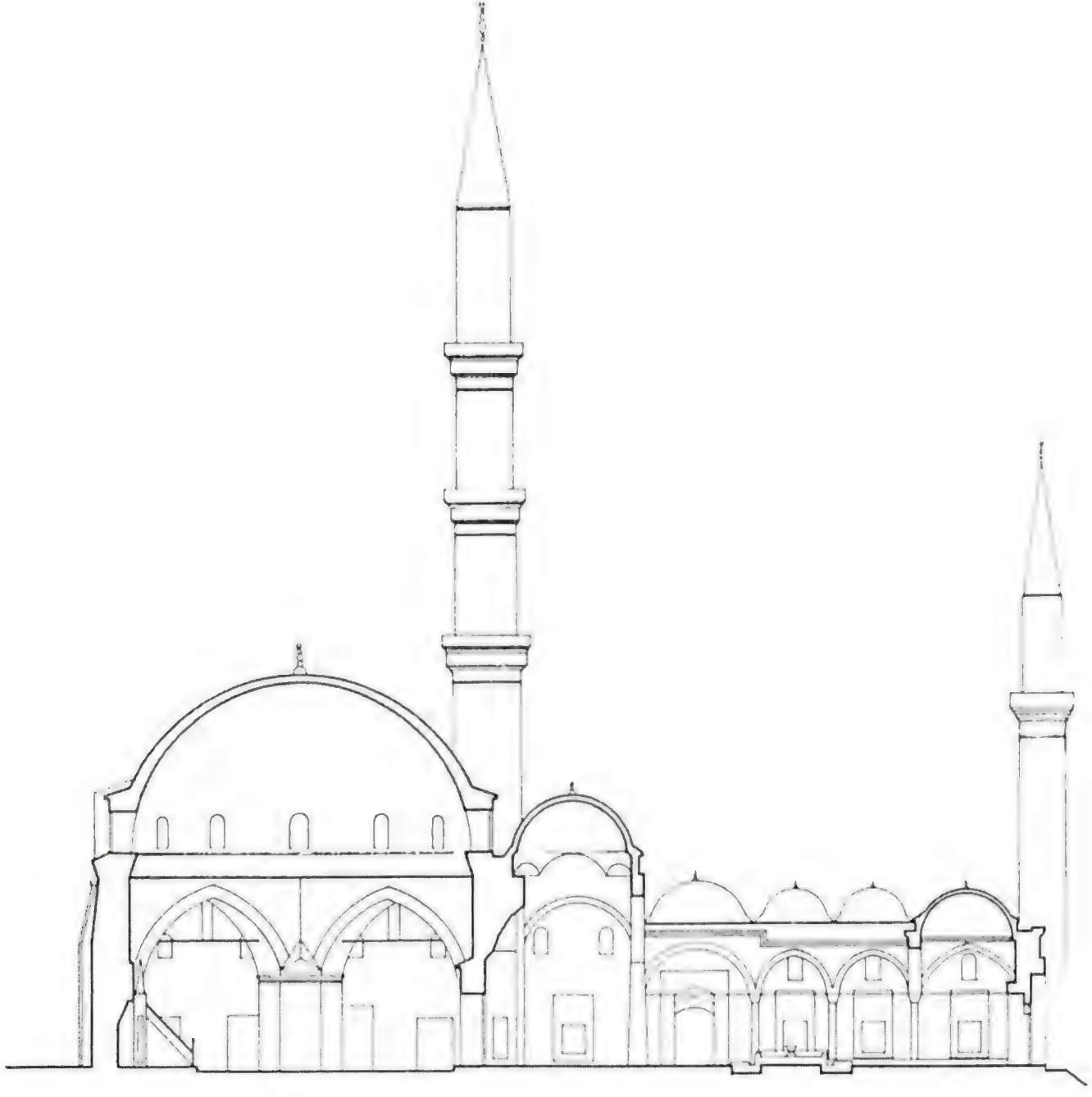


181. مخطط جامع ياشيل، 1412-24، في بورصة.

السلجوقي ومبادئه. فمدرسة الآق اتخذت من التخطيط الذي اضطلع به السلاجقة أنموذجاً يُحتذى في إنشاء مستشفى في أماسيا إبان القرن الرابع عشر، مكوّن من فناء مفتوح وإيوانين يكتنفهما غرف من طابقين. ويبدو بناؤها الحجري وديكورها الحجري المنحوت أنموذجاً لباقي المباني التي شيدها الكرمانيون كالمدرسة الخاتونية في كره مان سنة 1382. ولا تكمن روعة بوابة المدرسة (الصور 180) في واجهتها الشاهقة ذات البوابة المكوّنة من قنطرة مذنب الوسط (ogee arch) ومقرنصات على شكل نصف قبة وحسب، بل أيضاً في زوج من اللوجيا الجانبية ذات الأقواس المدببة قليلاً التي تضم أزواجاً أصغر من الأقواس المذنبة المحمولة على أعمدة. ويمكن تقصّي سبب التطابق المذهل مع واجهة جامع مراد الأول في جيكركا (الصور 176) من البحث في أحداث معاصرة، إذ كان علي بيك قد سُجن في بورصة بين العامين 8-1397 وحتى العام 1402 بعد أن قتل بايزيد صهره، والد علي بيك، وعندما دحر تيمور العثمانيين واستعاد الأراضي الكرمانية لصالح علي بيك.

في العقد التالي بعد دحر تيمور لبازيد في أنقرة سنة 1402، استعاد نجل بايزيد، محمد الأول جلبي (العهد 21-1403) الأقاليم الأناضولية بعد انتصاره في حرب أهلية طاحنة وأعلن سنة 1413 سلطاناً على الإمبراطورية الموحدة في أوروبا والأناضول. وعلى الرغم من أن إديرنه كانت عاصمته السياسية، حذا حذو والده وجده بإنشاء





183. مخطط ومنظر عام لجامع أوج شرفلي، 47-1437، في إديرنه.

بست درجات من الفناء المركزي المقبب، إلا أن الإيوانات الجانبية جعلت على مستوى واحد لتشكّل فضاءً جانبياً متواصلاً. أما عمائر مراد الثاني في العاصمة إديرنه فبدت أكثر ابتكاراً. ففي سنة 1435 أمر بإنشاء صومعة (تكية) للدراويش المولوية خارج المدينة؛ وقد حوّلت البناية في عهده المتأخر إلى مسجد. وتخطيط هذا المبنى نفّذ على مساحة على شكل الحرف T وينفردُ بديكوره الأجرى البديع ومحاربه العملاق ودادو من 479 بلاطة سداسية الشكل، بينما صمّم المحراب بالفواصل الجافة التي غدت كبيرة الشبه بأعمال في بورصة لجماعة "حرفيي تبريز المهرة" ما يعزز الاعتقاد أنه من عملهم أيضاً. بيد أن المنشور المزخرف للقلنسوة المقرنصة مصمم وفق تقانة جديدة من صبغة الأبيض والأزرق تحت التزجيج على سيراميك فريت قلوي (alkaline frit body). وتُظهر البلاطات تنوعاً بديعاً من الموتيفات الصينية وهو أول ظهور لها في العصر العثماني وتُشبه بلاطات زرقاء وبيضاء أنتجت في الوقت نفسه في سورية ومصر وصفت بـ"تبريزية".

لقد أوعز مراد الثاني ببناء آخر وهو المسجد الجامع في إديرنه، وبدى العمل به سنة 1437 ولم يكتمل قبل عقدٍ كامل؛ ويعرف بجامع "أوج شرفلي" بالتركية تعني "الشرفات الثلاث" نسبةً إلى الشرفات الثلاث التي حُصصت للمؤذّن في منارته الجنوبية-الغربية، وبلغ ارتفاع أطول منارة فيه 67.65 متراً، وهي الأطول في العمارة العثمانية وقتها. أما الجامع فكان كتلةً مربعة تقريباً وفسيحة (أبعاده 66.5 في 64.50 متراً) ويضمّ فناءً ذا صف من العقود ورواق صلاة مُستطيلاً (الصورة 183). وتُغشى رواق الصلاة قبةً ضخمة (قطرها 24.10 متراً) تغطي نصف المساحة الداخلية؛ تستند هذه القبة من الشمال والجنوب بجدران خارجية ومن الشرق والغرب على ركائز (أو أكتاف) مسدسة عملاقة (massive hexagonal piers). وتُغشى الزوايا الأربع لرواق الصلاة بالقباب، بينما تغطي المساحات المثلثة بين وحدات الأركان والقبة المركزية بالقناطر الثلاثية الأجزاء المزيّنة بمقرنصات وقباب صغيرة سائدة. ويبدو

بالنقاش علي رُحّل إلى سمرقند وهناك استهواه العمران التيموري الذي تميّز بزخرفته الأجرى الباذخ الأخاذ. حقاً فإنّ الجمعَ البديع بين الفسيفساء الأجرى والأجر ذي الفواصل الجافة ميزة اضطلعت بها عمارة القرن الرابع عشر المتأخر في سمرقند. ولا يُرجّح أن يكون الخزافون المحليون قد أنتجوا أيّاً من نوعي الأجر نظراً لجهل المنطقة بأسرها بهما كما تمّ استقدام العمالة الأجنبية؛ وأغلب الظن أن "حرفيي تبريز المهرة" هم من جلبوا تقنية الفواصل الجافة إلى بورصة، كما أن حاجي عوض، وهو الوزير المسؤول عن المشروع، هو الذي رُحّل الحرفيين المهرة من إيران الغربية. بيد أن هذه التقنية لم تكن معروفةً هناك بعد، على الرغم من ظهورها في الشرق، ما حدا ببعض الدارسين إلى الاعتقاد بأن "حرفيي تبريز المهرة" ربما أتوا من آسيا المركزية. وترك أحدُ الفنانين توقيعاً بـ"من تبريز" على ألواح من الفواصل الجافة في قصر تيمور، الآق سراي (الصورة 45)، وبينما دلّت "تبريز" على صانع البلاطة الكبيرة المحترف، دلّ لقب "شيرازي" على رئيس البنّائين (راجع الفصل الرابع).

ويحتفلُ ضريحُ محمد في المجمع الأخضر (ياشيل) بالكثير من عناصر الديكور المبتكرة كمثيالاتها في الجامع على الرغم من شكله المثلث الذي يُنسب إلى نماذج سلجوقية (الصورة 169). ولا يقلّ الإبداع الظاهر في الأجر المستخدم في الجزء الداخلي ولا سيما في المحراب والقبر عن مثيله في الجزء الخارجي على الرغم من استبدال الأجر الخارجي في العصور اللاحقة. ولاعجب في ذلك مادام حاجي عوض هو من أشرف على العمل، بينما وقّع على الأبواب الخشبية حرفي تبريزي آخر وهو علي بن حاجي أحمد.

وقد سارَ وريث السلطان محمد، السلطان مراد الثاني (العهد 44-1421) والعهد 51-1446) على خطى التقليد العائلي في بناء مجمع ضريحه في بورصة. فجامعه كثير الشبه فيما يخصّ التنظيم المكاني بجامع والده، بيد أن القبتين الرئيسيتين متماثلتي الحجم (قطراً 10.6 متراً) وارتفاعاً أيضاً. وعلى الرغم من أن قبة القبلة أكثر ارتفاعاً

المعمد (ذي أعمدة) وبائكات مقببة متساوية، إذ إن مساحة كل وحدة عمارية تسعة أمتار تقريباً؛ ويبدو التصميم الذي قوامه من فناء ذي نافورة والقبة الفخمة مستوحى من الخارج. وعلى الرغم من أن جامع سلجوق (الصورة 172) ذو فناء، إلا أن الميزتين الآخرين مستوحاة من المسجد الجامع الساروهاني في مانيسا (الصورة 174)، المدينة التي أُلّفها تماماً مراد الثاني فتقاعدها فيها أواخر العام 1444. وقد تفوّقت النسخة الثانية من الجامع على الأصل من حيث الحجم والمساحة والنضج الهندسي كما أنه يؤرّخ لفجر جديد من العمارة العثمانية. فقد سعى المهندس العمران إلى خلق منظر خارجي فخّم، بيد أنه لم يفلح دائماً في الوصول إلى هدفه. فشال القباب تعيقه القباب الأصغر حجماً التي تعشّش في قاع القبة الرئيسة ويقطّعه الارتفاع العشوائي للقباب فوق صف عقود الفناء الذي صمّم على نحو أخرق ولاسيما بسبب انبثاق الأقواس من مستويات مختلفة. أما الداخل فإنه مظلم. ويقف جامع أوج شرفلي (الشرفات الثلاث) على مفترق طرق من العمران العثماني: فهو ذروة تجارب المساحة في عمران عهد البهوات والعصر العثماني المبكر كما أن العديد من ميزاته الأثيرة، كالبوابة البديعة، ستصمد لزمان أطول ضمن تقاليد العمران العثماني وعلى مستوى مشديات أضخم ستظهر بعد فتح القسطنطينية وفي الطرز الأكثر تماسكاً وإتقاناً وإدهاشاً. يمثّل الديكور الآجريّ لجامع أوج شرفلي ذروة إبداع جماعة "حرفيي تبريز المهرة" ومدينة بورصة شهدت باكورة أعمالهم. فالألواح القمرية (lunette panels) التي تتوّج بها شرفات الفناء ملوّنة تحت التزجيج، ويظهر اسم السلطان على خلفية نباتية (الصورة 158). وقد أهمل التلوين المبكر بالأبيض والأزرق من أجل

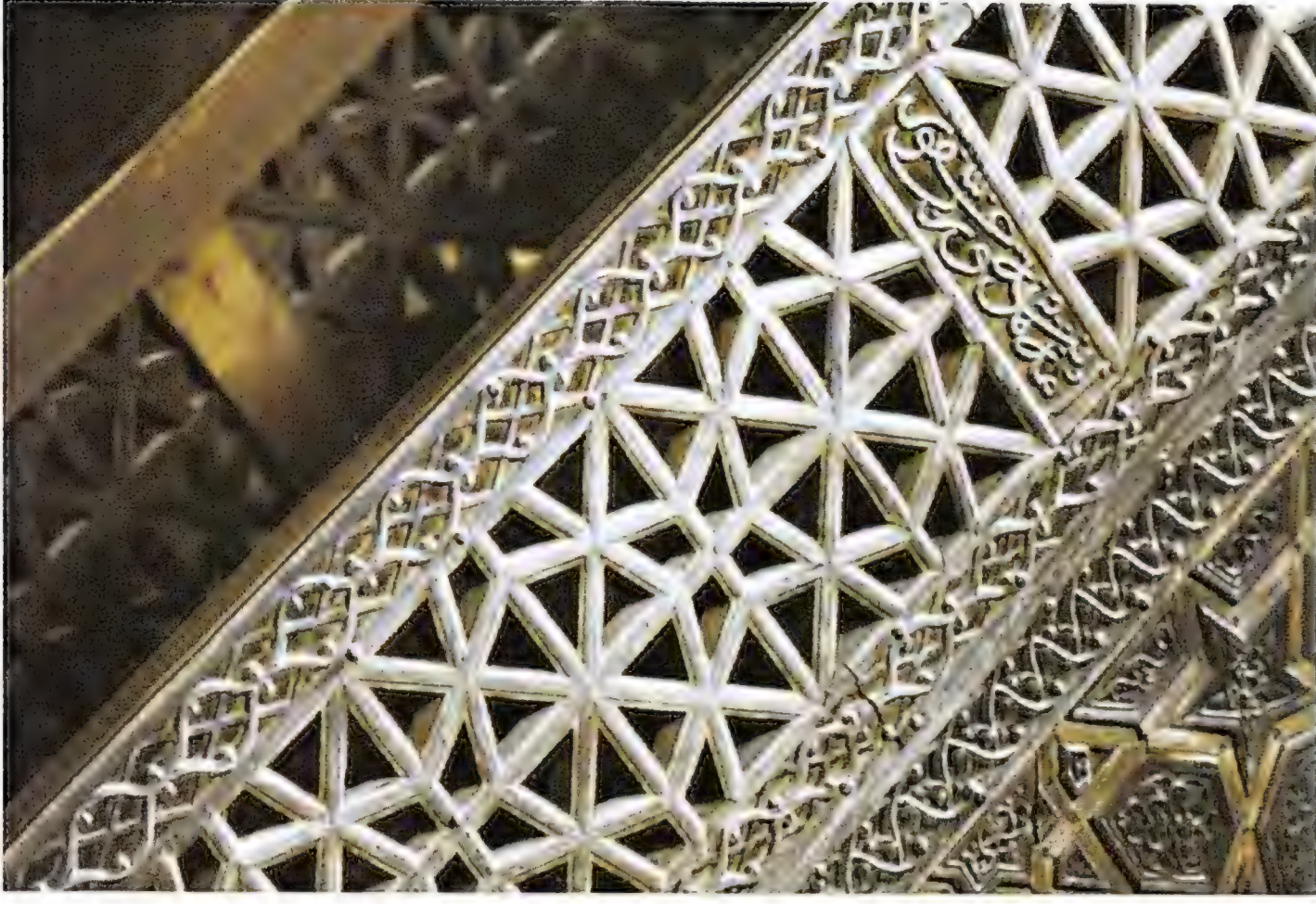


184. جامع أوج شرفلي، في إديرنه.

المنظر الخارجي (الصورة 184) عبارة عن مجموعة قباب مترابطة على نحو متسلسل منسب من القبة المركزية العملاقة لتوصلها بقباب عقود الفناء. إن الدعائم المقوّسة (arched buttresses) حول بدن القبة الرئيسة جديدة على العمران العثماني. إن الفناء ذا النافورة والقبة العملاقة جديداً على العمران الديني العثماني. كما أن مسجد إديرنه الجامع الذي شُيّد إبّان القرن الخامس عشر والمعروف حالياً بالجامع القديم (أسكي جامع)، حاله كحال مسجد أولو جامع في بورصة، مصمّم على وفق البناء

185. قطعة من قمرية ملوّنة تحت التزجيج من جامع أوج شرفلي، في إديرنه.





186. مقطع تفصيلي من منبر جامع أرسلان خانة في أنقرة، 90-1289.

تُلوى وتُقصّ كونها أقل كفاءةً من التقنية الأصل من حيث تحمّل الرطوبة المتقلّبة الناجمة عن التمدد أو التقلّص. وقد صُنعت أبواب وشبابيك بهذه الطريقة، بيد أن أشهر الأعمال كانت المنابر كمَنبر جامع أرسلان خانة في أنقرة سنة 688 للهجرة الموافق 1289-90 (الصورة 186). لقد غدا الترصيع الذي عُرف في القرن الرابع عشر أكثر رواجاً في القرن اللاحق، فألواح من أبواب جامع حاجي بيرم في أنقرة، على سبيل المثال، جُعِلت مرصّعة بالعاج.

أمّا فنون المشغولات المعدنية في هذه الحقبة فلم تُدرّس باستفاضة بعد لذا بقيت محض تكهنات، ومن الأرجح أن تكون هناك بعض الآنية المعدنية ذات الجودة العالية ولاسيما أن مقتنيات معدنية مهمة أنتجت برعاية السلاجقة في قونيا خلال القرن الثالث عشر؛ ولكن عهد البهوات لم يسجّل غير عدد ضئيل منها تُشبه مثيلاتها العثمانية؛ لذا فإن أهميتها تكمن ليس في جودتها الفنية فحسب، بل في قيمتها التاريخية.

ويجري الحال نفسه على فن الكتاب، فقد نُفّذت مخطوطات مصوّرة برعاية سلجوقية في القرن الثالث عشر؛ كما نُسخَت كتبٌ مترفة في الأناضول في القرن الرابع عشر إذ عُثِر على جزء من المصحف أمكن نسبته إليها. وتتكوّن هذه المخطوطة من الجزء الثلاثين من القرآن وتحمل معلومات النسخ والناسخ، حيث دَوّنها حسين بن حسن، المعروف بـ "حسام الفقير المولوي"، في ربيع عام 1734 (الموافق تشرين ثاني / نوفمبر سنة 1333). وتشيّ ألقاب الناسخ بعضويته في طبقات دراويش الصوفية الذين ظهروا في قونيا في القرن الثالث عشر، وربما بقيت هذه المخطوطة في الأناضول، حيث نُسبت ملكيتها فيما بعد إلى "أخي" وهو أحد أفراد الإخوانية التي انتعشت هناك إبّان القرن الرابع عشر. وتضمّ كلّ ورقة (folio) ثلاثة أسطر بالحبر الأسود من خط المحقق الكبير، أمّا أسماء السور فقد نُسخَت بخط الثُلث المذهب، وتحفّ السطور الأول من الجزء (الصورة 187) ألواح المناسيب على أرضية حمراء ذي زخرفة من تعريشة مرتبة تعارضياً مع أربع مراوح نخلية كبيرة الحجم ووريقات أرابيسك في الزوايا. والخط المستخدم في هذه المخطوطة كثير الشبه ببعض مخطوطات المصحف التي نُفّذت لعرايين الخانيين في إيران إبّان القرن الرابع عشر (الصورة 29). وقبيل العقد 1330، غدّت هذه العناصر متاحة للفنانين المحليين في الأناضول.

ربّما دعت حاجة مُلحة إلى المخطوطات المصوّرة في عهد البهوات، مع ندرة الرسّامين المهرة إبّان القرن الرابع عشر في الأناضول كما بأن من نسخة من ملحمة "الإسكندر

ملون من الأزرق الغامق والفاخ والأرجواني والأبيض والتأطير بالأسود (ربّما أرجواني غامق). وبعد إديرنه يُعتقد أن ورشة "حرفيي تبريز المهرة" نفّذت مشروعين إضافيين فقط، وهما الديكور الآجري لمسجد محمد الفاتح في إسطنبول (70-1463) حيث أُضيف الأصفر إلى الملون، فضلاً عن ضريح سلطان جام في بورصة (1479)، وكلا العاملين متدني الجودة. وقد بقيت هذه الورشة نشطة لعقود خمسة وتمركزت في أزنك كما تُشير قطعة نادرة من إناء يُظهر التقانة نفسها عُثر عليها هناك. وقبيل نهاية القرن الخامس عشر غدّت أزنك مركز إنتاج الآنية الأخاذة للبلاط العثماني (راجع الفصل السادس عشر)، ويمكن للمرء أن يتصوّر أنها استمررت لورشة "حرفيي تبريز المهرة". بيد أن للمرء التفريق من حيث التقانة بين خزف "حرفيي تبريز المهرة" المكوّن من الفريت القلوي والخزف الزنكي المميز.

الفنون الأخرى

بينما أظهرت العمارة في عصر البهوات تنوعاً لافتاً وتفاعلاً حياً بين الابتداع والموروث، بدّت الفنون الأخرى باهتة ماعدا ما ارتبطَ منها بالعمارة. ولم يقتصر ذلك على الأناضول في هذه الحقبة، كما أن التشرذم السياسي أثر سلبياً في رعاية التحف الفنية من مخطوطات ومشغولات معدنية. وتُشير الفنون الخزفية على قلّتها إلى الاهتمام الذي حظيت به المشاريع العمرانية بالمقارنة مع المقتنيات الأخرى. فقد جُلب بالمهرة للإفادة من إبداعاتهم في إنجاز روائع الأعمال، فأُنقِ الغالي والنفيس على كسوات استخدمت فيها تقنية الرسم تحت التزجيج والفواصل الجافة المستحدثة، بيد أن هؤلاء

الحرفيين نادراً ما صنعوا آنية، كما أن المنتج الخزفي في عهد البهوات لم يتعدّ أكثر من آنية متواضعة. وكان أشهر ماعُرف من خزف نوعٌ لَقَبَ بـ "آنية مايليتس" إذ كشفت التنقيبات في بلاطة عنها في موقع مدينة مايليتس الأثري. لكنّ حفريات لاحقة أثبتت أن أزنك كانت مركز الإنتاج الرئيس. وقد أنتجت هذه الآنية على مدى القرن الخامس عشر جُعِلت من الطين الخام الأحمر وزُخرفت بشريط أبيض ولوّنت بالأزرق والأخضر مع التأطير بالأسود ولمسات من الأرجواني، ثم صقلت باللمعان الشفاف تحت الصهر البطيء. فالتصميم الشعاعي المزخرف بالمخطوط اللولبية هو الشكل النموذجي للإناء المحدث والحوض العميق. بيد أن ما وصلنا من آنية من هذه المنطقة لم يكن كافياً لدراسة التقانة أو الديكور المستخدم في صناعة الخزف الزنكي البديع الذي أنتج أواخر هذا القرن.

مما لاشك فيه أن الأهمية الكبيرة للتجهيزات الخشبية للعمّان في الأناضول تعود إلى توافر مصادر خشب البناء فيها وللسبب نفسه صمدت العديد من القطع حسنة الديكور أنتجت في عهد البهوات. وقد استخدمت تقنية "وصلة لسان وثلم" tongue-and-groove technique في لصق اللوحات الخشبية المثمنة والنجمية والمعينية المرصّعة بالأرابيسك ببعضها البعض من دون الحاجة إلى دبابيس أو غراء لتثبيتها في الأماكن الثلم. وقد انتشرت هذه الطريقة في العالم الإسلامي قاطبة في القرن الثاني عشر واستمرت في عصر البهوات حين غدا الترصيع والنحت بالخشب أكثر إتقاناً وحسناً وبرزوا إذ أضيفت الزهيرات الناتئة إلى المخزون من الأعمال الخشبية. ونظراً للوقت الذي تستغرقه، فقد استبدلت بتقنية أسرع وأسهل وهي "وصلة لسان وثلم مزينة" إذ يتم على وفقها ترصيع ألواح خشب كبيرة بالشرائط التي تضم أشكالاً مثمنة ونجمية ومعينية. وعلى الرغم من وضعها داخل إطار، إلا أن الألواح



187. النصف الأيمن من الجزء الثلاثين من مخطوطة المصحف، وجدت ربما في قونيا سنة 1333. موجودة في مكتبة نيويورك العامة، مجموعة سينسر، المخطوطات العربية رقم 3، ورقة رقم 4.

ناما "لأحمدي التي نفذها في أماسيا سنة 1416؛ ضمت هذه المخطوطة عشرين رسماً توضيحياً، لكن ثلاثة من بينها فقط كانت معاصرة للنص. فقد كانت الرسوم بسيطة التخطيط والتنفيذ وتظهر ثلاثة شخوص أو أربعة فوق خيول على خلفية بالأزرق أو الأخضر المرقط بالذهب. أما الرسوم السبعة عشر الباقية فقد اقتطعت من نسخ مخطوطة القرن الرابع عشر من "الشهنامه" الفارسية ولصقت بها، بينما اكتمل العمل بها ثلاث سنوات بعد وفاة مؤلفها ما يعزز الاعتقاد بفقدان النسخ الأصلية الأم، بمعنى أن الرسام اضطر إلى قص صور مناسبة من مخطوطات أخرى، وعندما نفذ ما عنده لجأ إلى موهبته المتواضعة. وتذكر مصادر أدبية أن مدرسة رسم تابعة للبلاط أسست في عهد مراد الثاني وأن أحد طلبتها وهو حسام زاده صون الله كان فناناً ماهراً استحق التقدير، وذاع اسمه بوصفه رسام بورصة، بيد أن أعماله فقدت. ولكن هناك واجهة مخطوطة مزدوجة لكتاب في نظرية الموسيقى وهو "مقاصد الألحان" لعبدالقادر المراغي، تشي ببراعة فن الكتاب وجودة العمل المعاصر في إديرنه. ويلاحظ على الواجهة الملونة بالأسود والأزرق والذهبي وميداليونات (medallions) مزخرفة بالأرابيسك الرهيف وباقات الورود. وتثبت التفاصيل المتقنة معرفة الفنان بالأساليب الشيرازية والقاهرية المعاصرة إذ يبدو التنفيذ ونسبه الدقيقة مدهشة فضلاً عن الإصراف في حجم الميداليونات وأرباع الدوائر الموضوعة في الزوايا. لقد نُقشت الميداليونة البيضوية الموجودة على الصفحة اليسرى من المخطوطة بالكتابة الإهدائية وتفيد أنها نُفذت سنة 1435 لخزينة السلطان مراد الثاني.

إن أهم تقدم في الفنون سجل كان في مجال الزرابي، فالنماذج المتفرقة التي كشفت عنها التنقيبات، ولاسيما الزربية التي عثر عليها في بازيراك، تدل على عراقية فن حياكة



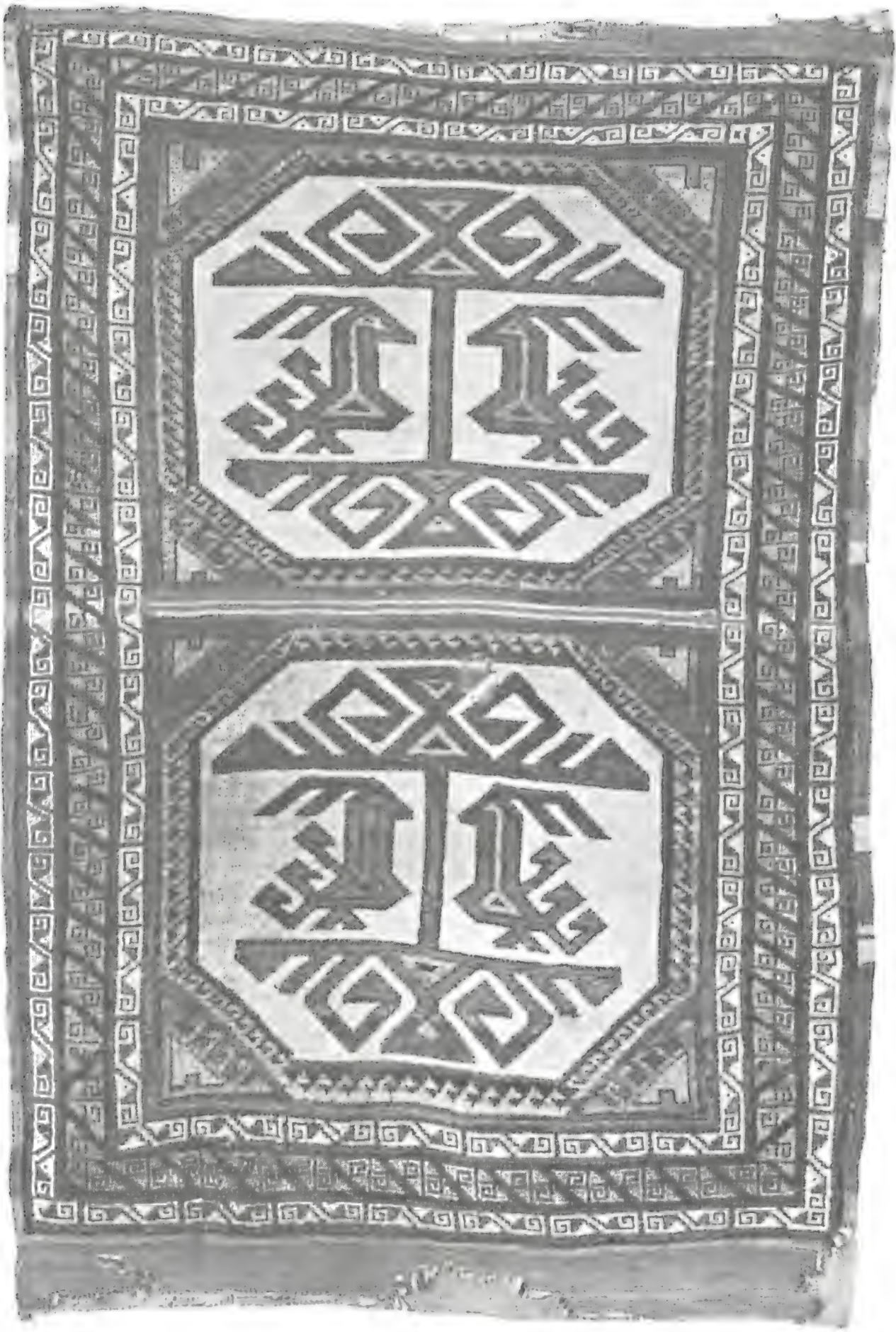
188. قطعة من زربية من جامع علاء الدين في قونيا بالأناضول، في النصف الأول من القرن الرابع عشر. الزربية من الصوف قياس 1.83 في 1.30 متراً؛ متحف الأعمال التركية والإسلامية بأسطنبول.

الزرابي في الشرق الأدنى التي قد تعود إلى ألفية مضت، بيد أن ما سلم منها ليس إلا استمراراً لهذا الفن العريق حتى العصر الحديث. فقطع الزرابي التي صمدت ثم تكملها في الرسومات الإيطالية المعاصرة، علاوة على المخطوطات الفارسية المصورة. وقد تعرّف على عدد من الزرابي صُنفت إلى مجموعتين، أقدمها عُرف بـ "زرابي قونيا" لاكتشافها هناك سنة 1903 في جامع علاء الدين في قونيا، وتبدو خشنة القوام وذات عقد متناسقة بحجم 5.6 إلى 7.8 لكل سنتيمتر مربع. أما الألوان فقد اقتصر على طيف محدود من الداكن منها (الأحمر الغامق والأزرق الغامق والأصفر والبني والعاجي)، والمنظر العام عبارة عن حليات مركزية تضم موتيفات ركنية (في الزوايا) مرتبة في صفوف غير متطابقة بالتوازي مع حافة من تصاميم تشبه الخط الكوفي أو النجمات. وتبلغ أبعاد أكبرها 2.58 في 5.50 متراً ما يدل على أن الغرض من إنتاجها تجاري وليس للاستخدام الشخصي. وقد نُسبت أول الأمر إلى الرعاية السلجوقية

بالنظر للعثور عليها في جامع قونيا، بيد أن لإحداها على الأقل (الصورة 188) موتيفاً يفتقر إلى التناسق مشتق من زخرفة غائمة (cloud pattern) على حريز صيني محبوك في عصر سلالة اليوان (1279-1368) لذا جرت إعادة نسبتها إلى النصف الأول من القرن الرابع عشر. ونظراً لعدم ورود هذه الزرابي في الرسوم الإيطالية والنزر اليسير من بقاياها وجد في الأناضول، فلا بد أن الغرض من حياكتها كان للاستهلاك المحلي.

أما الزرابي المحلاة بالشخوص الحيوانية فإنها ظهرت متأخرة قليلاً؛ وهناك ثلاثة نماذج صمدت وهي: زربية ماربي والتي عُثر عليها في قرية سويدية سنة 1925، والثانية في كنيسة بإيطاليا المركزية وهي الآن في برلين، والأخيرة حصل عليها متحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك سنة 1990. وعلى العكس من زرابي قونيا، تتميز هذه الزرابي بصغر حجمها النسبي، فأبعاد زربية ماربي 1.45 في 1.09 متراً، وزربية برلين 1.72 متراً في 90 سم، أما زربية نيويورك فأبعادها 1.26 في 1.53. وكلها تظهر حيوانات حسنة الرسم داخل مثنّات أو مربّعات، لكنها تختلف عن بعض من حيث الألوان. فزربية ماربي تعرض طيوراً حمراء تكتنف شجرة على أرض من العاج، وزربية برلين تُريك تينياً أزرق يهاجم عنقاء عن خلفية صفراء، ولزربية نيويورك مشهد تنانين زرق على خلفية حمراء. ويختلف مصدر التصميم من سجادة إلى أخرى، فالطيور والشجرة موتيف معروف في آسيا المركزية، أما التين والعنقاء فهما موتيف صيني ربما استورد إلى الشرق الأدنى في عصر المغول؛ وأقرب الشبه إلى هذه الزرابي لوحة جصية للفنان دومونيكو دي بارتولو الموسومة "زواج اللقطاء" والمنفذة سنة 1440 و 1444 لدار أيتام في سيانا، فضلاً عن لوحة سيانية موسومة بـ "زواج العذراء" من القرن الخامس عشر. وإذ ورد ذكرها في النسخة المغولية من ملحمة "الشهنامه" والمنسوخة سنة 1335 على الأرجح (راجع الفصل الرابع)، لا بد لهذه الزرابي أن تكون حيكت في القرن الرابع عشر. كما أن صورة "زهاك متوجاً" تظهر الملك جالساً على العرش وقد فرشت تحته زربية ذات مثنّات تضم حيوانات رباعية الأطراف. أضف إلى ذلك، الرسم الموسوم "الملك فريد الدين يندب نجله" حيث الملك يفتش زربية تظهر تينياً داخل إطار مثلث. وبينما تعرض زرابي آخر في مخطوطات مصورة معاصرة، إلا أن هاتين الزربيتين هما المثلان الوحيدان للزرابي ذات التجسيد الحيواني من القرن الرابع عشر؛ وعليه، لا بد أن تكون نادرة واقتصرت على البلاط ولا سيما ظهورها مع الملك تحديداً. وبحلول القرن الخامس عشر أصبحت هذه الزرابي أكثر انتشاراً نظراً لتمثيلها في الرسوم الإيطالية.

أما النوع الآخر من الحياكة فهي الحياكة السطحية (غير العقديّة) والتي تعرف بالتركية بـ "كيليم"، فعرفت في عهد البهوات، بيد أن تصنيفها وتاريخها مازالاً محض جدل متواصل. وبتوحيد العثمانيين لكل الأناضول وفتحهم القسطنطينية، شهد إنتاج الزرابي نمواً مطرداً كما دلّت عليه حركة تصديره إلى أوروبا وظهوره في الرسوم الأوروبية. وفي أواخر القرن الخامس عشر غدا تكرر وصف الزرابي التركية مصدراً



189. زربية ماربي، الأناضول، 1400. من الصوف قياس 1.45 في 1.09 متراً. متحف الدولة التاريخي في ستوكهولم.

لتعرف أنواع أخرى منها بل تحديد تاريخها بدقة.

العمارة والفنون الأخرى في الهند في عصر السلاطين المسلمين

يمكن تلخيص مراحل التطور العماري الذي حصل في عهد سلطانات دلهي بالمسجد الجامع في العاصمة الذي يُعرف الآن بمسجد قوة الإسلام الذي بدأ العمل به إبان الفتوحات الإسلامية في العقد 1190. وفي بداية الأمر كان بناء الطنوف البارزة يُعوّض عن الأقواس والقباب كما في ساترايباك (1198)، ولكن في العصر الخلجي (العهد 1290-1320) أضحت الأقواس الحقيقية ذات الطوب الإسفيني سمةً غالبية فضلاً عن القباب الحقيقية أيضاً المقامة فوق الحنيات الرُكنية. وكباقي منائر الغزنويين في أفغانستان، لقطب منار (1199 و 1368، ارتفاعه 27.5 متراً) أبدان أسطوانية مشفّهة تفصلها طنوف مقرنصة ومزدانة بالنصوص ومبينة بالحجارة الرملية. وقد صمّدت المساجد الجامعة في مراكز أخرى شمال الهند مثل أجمر التي تقع على بعد 350 كيلو متراً إلى جنوب غرب دلهي في قلب راجستان حيث أقيم مسجد هناك سنة 595 للهجرة الموافق 1199 للميلاد، بعد حوالي ست سنوات من فتح المسلمين لها. ويُعرف المسجد بـ "إرهايدين كا جونبرا" (بمعنى يومان ونصف اليوم) إذ حدث أن أُقيم احتفال هناك استمر لهذه المدة القصيرة. ووفقاً لما جاء في النص المحفور على المحراب أن الجامع شُيّد في عهد قطب الدين أيبك في دلهي في جمادى الثانية من عام 595 الموافق آذار-مارس / نيسان-إبريل من سنة 1199. لقد أقيم هذا المسجد (الصور 190، 191) على قاعدة تتوسط إحدى تلال أجمر، وهو بناء مربع ضخّم يبلغ طول ضلعه خمسة وسبعين متراً. وما لبثت أن أصبحت القاعدة، وهي ميزة اقتبست من عمران المعابد، سمةً تتسم بها الجوامع الهندية لقرون. وتمتاز كل زوايا البناء بحملها منارات بارزة مع جوانب مصبوبة بعمق، عدا الجوانب الواقعة إلى طرف الجنوب-الغربي التي تتاخم نتوءاً صخرياً. ومن جهة الشرق يكون أقرب طريق هو صعود السلالم الأربعة الشاهقة وقوامها أربع وثلاثون درجة، ليتسنى للمرء المرور خلال منفذ مقوّس يكتنفه سرادقان، ليجد نفسه داخل المَسِيجَة، وكلّ ما بقي من الجزء الداخلي بعد ذلك هو رواق واقع إلى الغرب معمد ومسقف وذو خمس قباب صغيرة ومثلها كبيرة الحجم قبوية ناتئة (corbelled domes) يَغشاهَا ساترٌ ضخّم جُعِلَ من أقواس مدبّية وطنوف بارزة، ربّما أُضيفت سنة 627 للهجرة / 30-1229 للميلاد بأمر من السلطان التوتمش. وربّما جرى التخطيط لبناء أروقة معمّدة، إن لم تكن بُنيت أصلاً، لتشغل الجوانب الثلاثة الأخرى من المساحة المربّعة الكلية للجامع؛ أمّا المحراب، الذي كان مقبباً أيضاً، فقد رُصّع ترصيعاً مدهشاً بالحلية النباتية والنصية النافرة والمسطحة تقريباً.

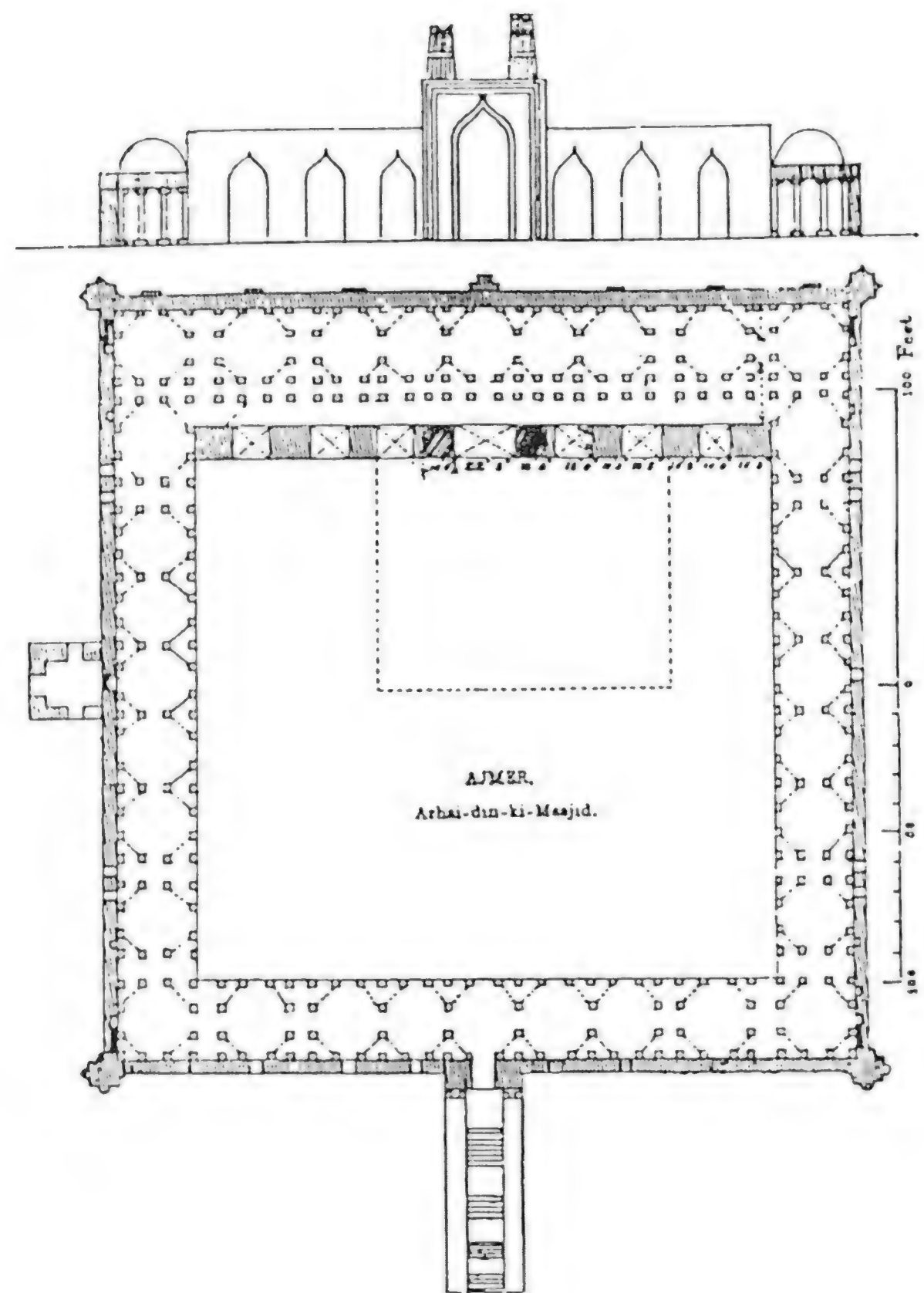
وفي جامع أجمر، كما في جامع قوة الإسلام في دلهي، تمّ مزج مواد بناء أولية وتقانات من تقاليد العمارة للسكان الأصليين بمثلّياتها الأجنبية الوافدة؛ فالقاعدة والمدخل ذو السلالم نماذج من معابد الهند الغربية وكذلك الهياكل المستعرضة المشيّدة من الحجر. حقاً، اعتمد جزءٌ كبير من مراحل البناء على الغنائم من المعابد القديمة، ولاسيما أن كل ثلاثة أعمدة أقحمت لتناسب الارتفاع المطلوب وللايحاء بوسع الفضاء في سمة

لقد أسّس المسلمون مراكز تجارية في السند عند مصب نهر أندوس إبان القرن الثامن م. وقد كشفت حفريات في موقع بانبهور عن مساجد معمّدة ذات طرازٍ شائع في أصقاع البلاد الإسلامية في القرنين الثامن والتاسع. بيد أن تقاليد العمران الإسلامي لم تظهر إلى الوجود قبل أواخر القرن الثاني عشر عندما فتح سلطان خراسان الغوري (محمد بن سام) شمال الهند، ونجح قائده قطب الدين في تأسيس عاصمته في دلهي على السهل الواقع إلى الغرب من نهر يامونا (أو جومنة). وبقيت دلهي حاضرةً سلالات عدة، عُرفت إجمالاً بسلطانات دلهي وحكمت على التوالي حتى منتصف القرن السادس عشر وغالباً ما اتخذها الأباطرة المغول عاصمةً لهم (انظر الفصل السابع عشر). وسرعان ما أضحت دلهي حاضرة الثقافة الإسلامية إذ وجد فيها المفكرون ملاذاً آمناً من التنكيل الذي تعرّضوا له من غزوات المغول في الغرب الإسلامي؛ كما نشط صوفيّو الطريقة السهروردية والجشّية في الهند حيث وجدوا الكثير من المريدين من الهندوس من الطبقة الدنيا، على الرغم من أن ربع الشعب بالكاد كان من معتنقي الإسلام في أفضل الأوقات.

وقد عدلت تقنيات البناء الأصلية بما يناسب الطرز الجديدة اللازمة للعمران الإسلامي الناشئ ولاسيما المساجد والأضرحة. وعلى عكس من مناطق العالم الإسلامي الأخرى التي تمتعت بمخزونها الهائل من عمران المساجد والمدارس والخانقاوات، لم تكن للهند أية خلفية عن عمران مثل هذه المؤسسات الإسلامية التي تختلف قلباً وقالباً عن الهياكل العمرانية للهندوس والجايين. وقبيل بزوغ فجر الإسلام فيها كان المعبد هو البناية الطاغية على عمائر الهند الدينية، إذ يُعتقد أنه سكن الآلهة وأنه نسخة طبق الأصل من "جبل العالم"؛ والمعبد بناءً ضخّم ذي نسب متوازنة وديكور تشخيصي باذخ، وقد يُزيّن بالشرفات والأروقة المعمّدة والبوابات ويُعزل عزلاً كاملاً داخل محرم أو مُسَيج (temenos)؛ لكنّه لم يصمّم ليكون مكاناً جامعاً للمصلين، وهي سمة المساجد فقط. وفي المناطق التي تُستخدم فيها الحجارة بوصفها مادة أولية في البناء، يكون استخدام الغنائم من المعابد، ولاسيما الأعمدة المقطعة من شرفات أو من المَسِيجَات (enclosures) ضرورياً ولا بديل عنه؛ وقد حوّلت تقاليد السكان الأصليين في بناء المعابد من استخدام الطنوف والأعمدة الحجرية (posts) التي تحمل العوارض الخشبية وبلاطات السقوف إلى النظام الآجري القوسي الإسلامي المعروف في أفغانستان وإيران وآسيا المركزية الغربية. وفي البداية كانت عمارة الأقواس تُنجز ببناء الطنوف الناتئة مع حجب الأروقة المعمّدة المستعرضة بواسطة السواتر المقوّسة وسرعان ما تعلّم العماريّون تقانة بناء الأقواس والقناطر التي أتاحت سعةً في الفضاء الداخلي بوصفها تقانةً ضروريةً لعمارة المساجد الجامعة.

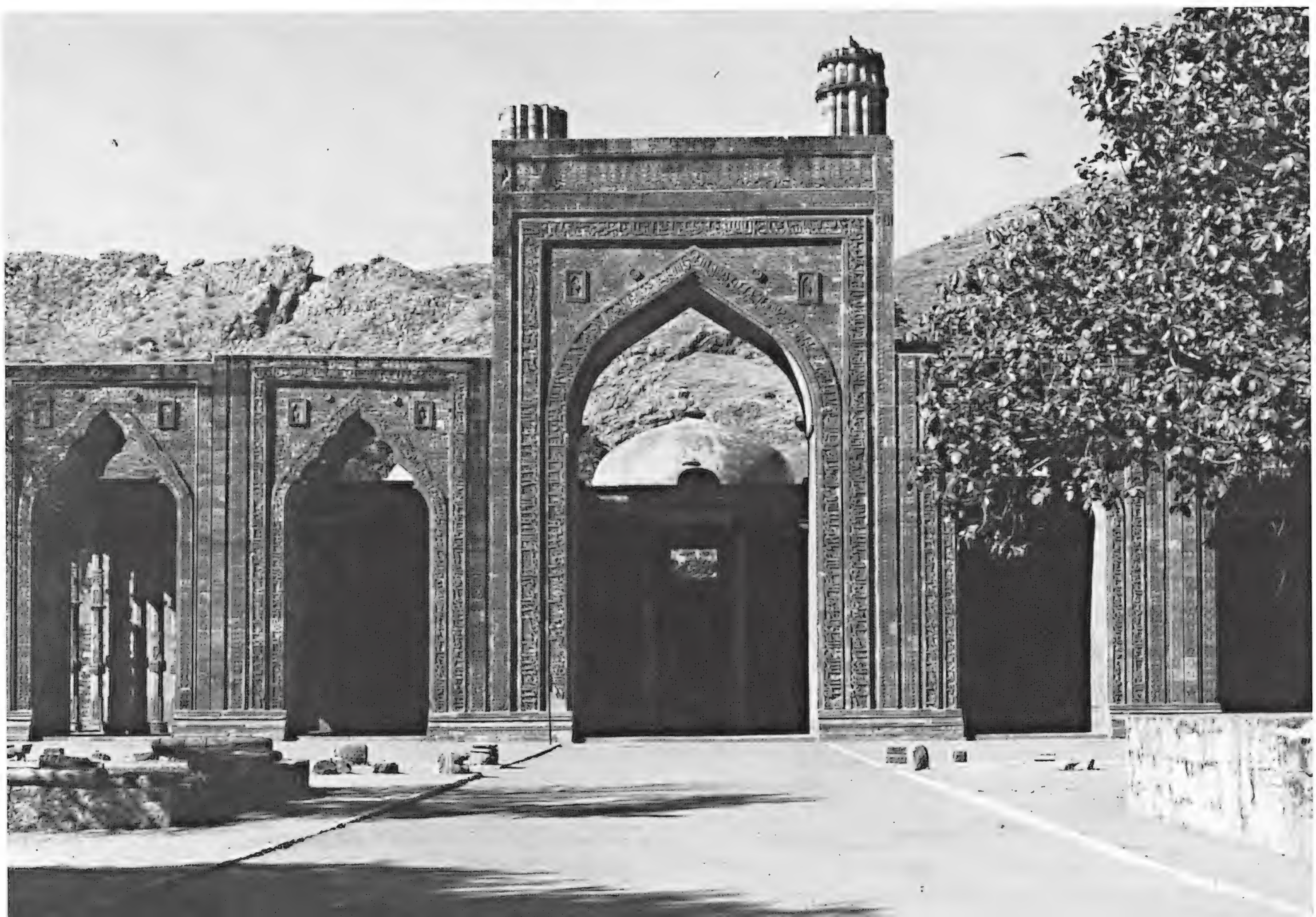
مبتدعة على العمران الأصلي. وقد نُسج سائر الأعمدة المضاف إلى فناء واجهة رواق الصلاة على منوال مثيله الذي أضافه قطب الدين أيبك إلى جامع قوة الإسلام في دلهي، بيد أن زخرفته المنحوتة على نحو نافر عبارة عن تكرار الديكور وجعله بالحجر محاكاةً للعمران الغوري في أفغانستان. أما القوس الرئيس الذي يعلو كل شي من الواجهة فمقتبس بجلاء من عمران "البشطاق" الإيراني، ويعلوه بقايا جزئين من برجين مُشفَّهين كانا على الأرجح مقامين على وفق طرز جوامع الغرب الإسلامي البعيد.

في أعقاب اندثار سلالة مُعزّ، المنحدرين من قطب الدين أيبك، وصل إلى العرش الخلجيون وذلك سنة 1290؛ وكان السلطان علاء الدين محمد (العهد - 1296-1316) الشخصية اللامعة من الجيل الثاني لسلطين دلهي واعتبر نفسه الإسكندر الثاني وحلم بإمبراطورية مترامية الأطراف. فقد تصدّى هذا السلطان الخلجي لغزوات المغول من الشمال وضّم وسط الهند وجنوبها مستخدماً الغنائم الهائلة التي حصل عليها لأغراض محلية. وللدفاع ضد الهجوم المغولي المتكرر أقام سنة 1303 مخيماً في سيري على السهل الذي يبعد أربعة كيلومترات شمال-شرقيّ المركز القديم



190. مخطط جامع "يومان ونصف" في أجمر، 1199.

191. واجهة فناء جامع "يومان ونصف" في أجمر.

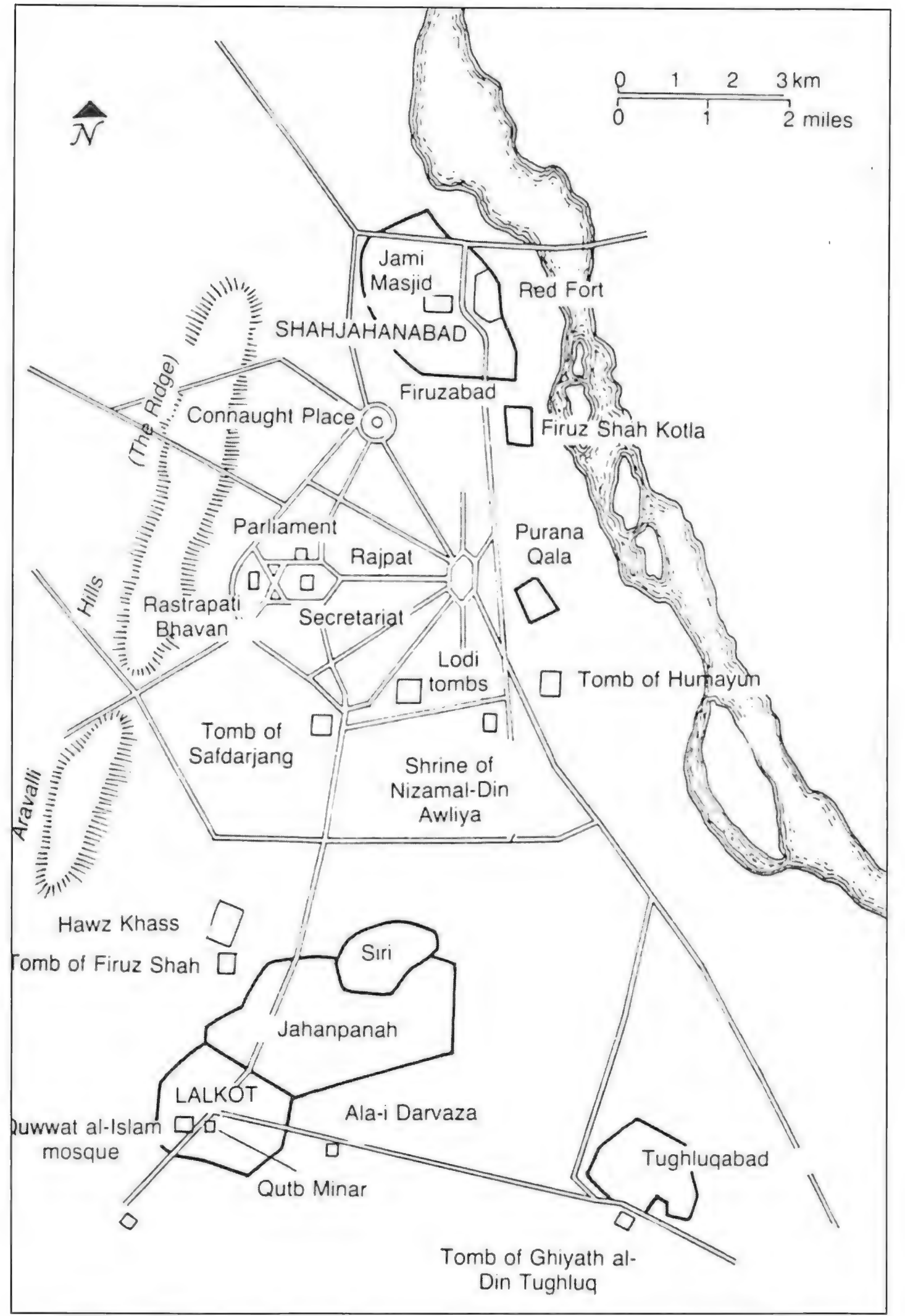


الجامع الجديد 228 في 135 متراً، كما خُطط للساتر المقوَّس أن يُضاعف ليكون ضعف طوله السابق. وقد بدىء العمل التوسُّعي حقاً بالفناء وبالمئذنة الثانية بالذات إذ سيكون قطر قاعدة الارتكاز مضاعفاً أيضاً عن أصله ليبلغ 145 متراً. ولكن وفاة علاء الدين حال دون إكمال المشروع، بيد أن وضع الأسس كان كافياً للمُضي فيه؛ مع هذا لم يتم بناء سوى البوابة الجنوبية من بين الأربع المزمع تشييدها وعُرفت ببوابة الدُرّوازه (الصورة 193).

وبوابة دُرّوازه، أو بوابة علاء (-الدين، 1311) عبارة عن بناء مربع يبلغ طول أحد أضلاعه 10.5 متراً؛ وتقع هذه البوابة خارج الأسوار المسيجة من الجامع بنفس طريقة ضريح التوتمش من جهة الغرب وتفيد في الانتقال بين الجزء الخارجي المنخفض والداخل المرتفع من الجامع. يبلغ سمك جدران بيت الحراسة ((gatehouse)) 3.2 متراً وتدعم هذه الجدران قبة ضحلة (سطحية) مُقامة على حنيات ركنية. ويشي الإسراف في سمك الجدران وضحالة القبة الغريبان بجهل البنائين بعمارة الهياكل المقبية الصغيرة والمعروفة لقرون في إيران وأفغانستان. وكُسي سطح البناية بالحجر الرملي الأحمر المرصع بمجاميع زخرفية من الرخام الأبيض، وكلها منقوشة بالأرابيسك والنصوص بحلية نادرة سطحية. وتوجد أقواس فارعة قابلة للارتداد عند فتح الأجزاء الثلاثة من المنفذ، في حلية مبتكرة مضافة إلى حافات القوس. ويكتنف الأقواس طابقان من الأجزاء القابلة للارتداد من الجدار وهي كلها كاذبة ماعدا زوج داخلي على الطابق السفلي وتحتوي على مشبكات تُفتح على الداخل. إن مثل هذه السمات وغيرها كألوان الحجر المتباينة والطنوف التاجية والسواتر الحجرية المُخرمة غدت معالم بارزة للفن العماري الهندي-المسلم.

لقد طوى النسيان سلالة الخُلجي بعد وفاة علاء الدين وحلت محلها سلالة طُغلق (العهد 1320-1414) وهي السلالة الثالثة لسلطين الهند. وينحدر آل طُغلق من القائد التركي-الهندي الغازي مالك طُغلق الذي حكم مولتان في عهد الخُلجيين منذ عام 1305، وقد أسس آل طُغلق أقوى دولة وأكثرها إبداعاً في تاريخ سلطين الهند، حيث كانوا رعاة عظاماً للأدب والعلم والمؤسسات الإسلامية. وقد كانت مدن دلهي الثلاث طُغلق آباد وجيهان بانا وفيروز آباد حاضراتهم حيث معالم عمارتهم في دلهي ومولتان في البنجاب. وقد جرى تثبيت نماذج وتقانات عمارية ذات طابع ملكي خلال بيروقراطية تنظم العمران والمشتغلين فيه من مهندسين وفنانين؛ إن ما سلّم من بنايات طُغلق يتيح من كتب تعرف فنهم العماري لأول مرة في العمران الهندي الإسلامي.

بيد أن أقدم بناية من بنايات سلطنة طُغلق لم تكن في دلهي أو مولتان التابعتين الآن لباكستان؛ فضريح الوالي الصوفي ركن العالم الذي يقع في مولتان بناه الغازي مالك طُغلق سنة 1320 عندما كان حاكماً إقليمياً هناك (الصورة 194). وقوام الضريح بناء ذو طابقين مثنين، الأسفل منهما بقطر 27.4 متراً وارتفاع 15.5 متراً وجدرانه مائلة وأبراجه عالية متناقصة النهاية؛ أما الطابق المثنى الثاني فيتميز بجدرانه المستقيمة التي تحمل قبة بارتفاع 35.1 متراً وبضمنها جامور القبة. ولطالما تمتعت مولتان والسند بعلاقات وثيقة بأفغانستان وشرقي إيران إذ تشابه الأسلوب العماري المميز لهما ولاسيما من حيث استخدام لبنات الأجر والأجر المزجج مع إضافة الخشب للسقوف والعوارض الخشبية. لقد شيد ضريح ركن العالم من لبنات الأجر كما في العمران المبكر كضريح خالد بن الوليد الذي بناه الحاكم الغوري علي بن كرمخ في الربع الأخير من القرن الثاني عشر في كيرواله المجاورة. ويُلاحظ حزم بنية من الخشب



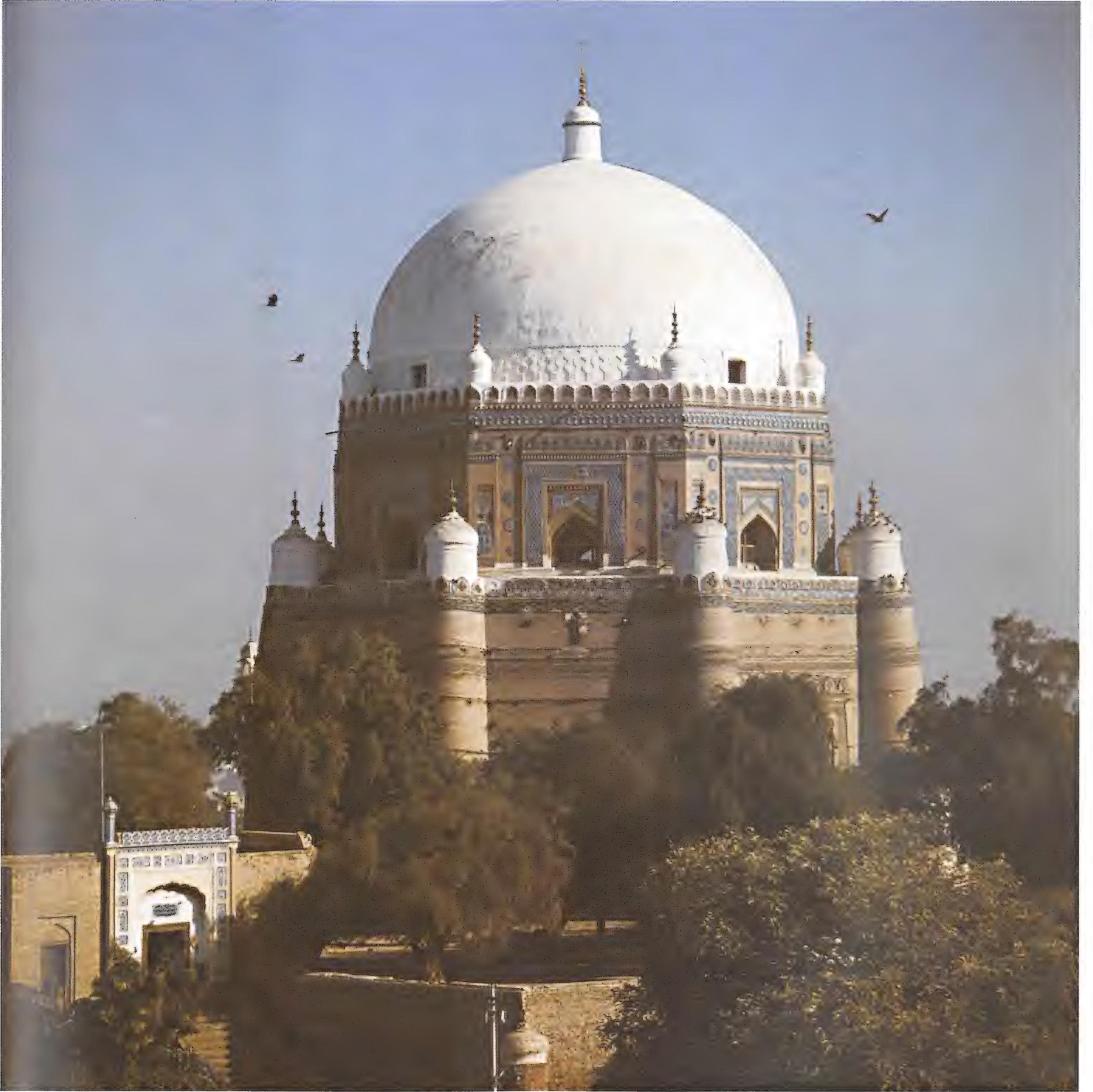
192. خريطة دلهي بمدنها السبع.

(الصورة 192)، مالبث أن أضحى هذا المخيم أساساً للتوسع الجانبي لمدينة دلهي الذي لن يتوقف حتى القرن السابع عشر. لذلك، عندما يُذكر تاريخ هذه المدينة يُشار إلى تاريخ مدن سبع (أوربما ثمان إن اعتبرنا دلهي الجديدة من بينها) إذ دشنها البريطانيون بوصفها عاصمة بريطانية سنة 1931. تضم أسوار سيري امتداداً بيضوياً غير منتظم (irregular oval)؛ وروي أنه كانت لها سبع بوابات، لكن الدمار الذي لحق بها إبان القرن السادس عشر لم يبق منها غير القليل من الأطلال. وفي عهد علاء الدين ونجله نظام الدين أولياء (العهد 1325-1236)، شهدت المنطقة المجاورة لمسكن الولي جشتي تطوراً ملحوظاً؛ وما يذكر أن صلوات نظام الدين ودعائه أنقذا المدينة من الحملات المغولية. وقد أقيم مسجد هناك، وبعد وفاة هذا الولي عُرفت المنطقة بـ "نظام الدين" وغدت مزاراً مقدساً ضمن طرز عُرفت في العالم الإسلامي في القرن الرابع عشر.

بين العامين 1295 و 1315 حاول علاء الدين توسيع جامع قوة الإسلام، الذي قام بتوسيعه سلفه التوتمش بين الأعوام 1210-29. وكان من المقرر أن تبلغ مساحة



193. جامع قوة الإسلام في دلهي، علاء دُرّوازه.



194. ضريح ركن العالم في مولتان، 1320 .

الزهد في السطوح سائداً في عمائر آل طُغلق، واقتصرت زينتها على الاستعاضة عنها بالأبواب والشبابيك.

أما خليفة غياث الدين وهو محمد بن طُغلق (العهد 51-1325) فقد كان راعياً عظيماً أيضاً؛ وبنى عادل آباد وهي الحصن المتاخم لطُغلق آباد ثم سرعان ما أهملها، كما أنه حوّل العاصمة إلى دولة آباد في وسط الهند، وبنى أسواراً تحيط بالضواحي الممتدة بين مدينتي دلهي وسيري، وأطلق عليها اسم جيهان بانا. أما فيروز شاه الذي حكم أطول مدة بين سلاطين سلالة (العهد 88-1351) ربّما لأنه أناط مهمات إدارة الدولة بوزراء أكفاء، يُقال إنه صمّم بنفسه بعض العمائر؛ ففي سنة 1356 أنشأ مدينة حصار فيروزه لحماية البنجاب ضد الهجمات المتكررة من الطرف الشمال-الغربي، وتعرف الآن بـ "حصار" في ولاية هاريانا. أما في سنة 1359 فقد بنى مدينة جاون بور لغرض السيطرة على نهر كومتى ولإبطال أهمية المدينة الهندوسية المقدسة فاراناسي (بنارس)؛ وفي سنة 1354 بدأ ببناء مدينة فيروز آباد داخل عاصمته دلهي على بعد عشرة كيلومترات شمال جيهان بانا لتمتد على طول المجرى القديم لنهر يامونه. أما الآن وبعد تعرضها لعمليات الحفر والتنقيب عن مواد إنشائية لبناء شاه جيهان آباد، لم يصمد منها سوى القلعة المعروفة بـ "فيروز شاه قوتله" التي تضم أطلال مجمع القصر والمسجد الجامع فضلاً عن لات بيراميد.

إنّ لات بيراميد (أو عمود الهرم) عبارة عن بناء هرمي متدرّج ارتفاعه أربعة عشر متراً يتألف من ثلاثة طوابق وغرف مقنطرة مصفوفة بشكل حلقة حول المركز المنيع المبني من الأنقاض. ويعتبر هرم لات بيراميد أنموذجاً دالاً على عمران طُغلق القائم على الانقراض المكسوة بالحصص والتبييض الجيري. وتوجد سلالم في الزوايا تقود إلى الطابق الأعلى حيث صف الأعمدة المكشوفة على ارتفاع 4.9 متراً وتضم عموداً أشوكا (Ashokan) (من القرن الثالث ق.م) من حجر رملي ارتفاعه ثلاثة عشر متراً. وأصل العمود يعود لسنة 1367 عندما رُفِع من مكانه الأصلي قرب إمبالا في مقاطعة ميروت الواقعة على بعد 192 كيلومتراً شمال دلهي، ونُقل خلال نهر يامونه (وهو أكبر روافد نهر الغانج) وثُبت في الموقع ليكون لات بيراميد. وتُشير مصادر معاصرة للبناء إلى كونه "منارة" للمسجد الجامع بينما يُشار إلى العمود بـ "مناري زارين" بمعنى "المنارة الذهبية"، ربّما للون حجارتها أي التلوين بالذهب، أو لسطحه المصقول. كما تُشير سيرة فيروز شاه أنّ "هناك اعتقاداً شائعاً تناقله المسلمون مفاده أنّ لات بيراميد ظلّ لآلاف السنين معبد المشركين والكفار، لكن بفضل السلطان فيروز شاه ونعمة من الله، تحوّل إلى مسجد للمؤمنين." وعلى الرغم من ارتباطه بقضية نقل قطب الدين أيبك لعمود حديدي غنمه من عصر كوبته (القرن الرابع) من معبد الإله فشنو ووضعه في باحة مسجد قوة الإسلام، يتميز عنه بخصوصية شكله، بل إنه أول عمارة إسلامية في شمال الهند تنفرد بطرزها العمرانية الخاصة بها.

على الرغم من كثرة المدارس التي أوعز بإنشائها فيروز شاه، صمدت واحدة منها فقط؛ أقيمت هذه المدرسة على طوال الجانبين الشرقي والجنوبي من البحيرة المعروفة بـ "حوض خاص" (تعني بالأردو "البحيرة الملكية") في دلهي (الصورة 196)، وهي أكبر مدارس هذه الحقبة قاطبة وأكثرها تعقيداً لإلحاق عمائر أخرى بها حتى صارت مجمّعا؛ وقد أقيمت على أسس كان قد أقامها علاء الدين خلجي؛ وقد صارت "حوض خاص" حاضرة العازفين الموسيقيين كما يخبرنا الرحالة المغربي ابن بطوطة الذي زارها في عقد الثلاثينات من القرن الثالث عشر. ويضمّ مجمّع مدرسة "حوض خاص"

تُرصع البناء الطابوقي للطابق الأسفل المثلّث، بينما تتزيّن الأجزاء الداخلية والخارجية بلبونات الآجر المنحوت المصبوب المزجج وغير المزجج بالأزرق الفاتح والغامق والأبيض. وعلى الرغم من أنّ الطابق الثاني المثلّث أسلوب تقليدي في مولتان، إلا أنّ الطابق السفلي المثلّث من هذا الضريح غير عادي، لأنّ مثيلاته من الأضرحة الثلاثة المبكرة، وهي ضريح بهاء الدين زكريا (المتوفى 1262) وضريح شذنا شهيد (المتوفى 1270) وضريح شاه شمس سبزاوري (المتوفى 1276) لها طوابق سفلى مربعة، فضلاً عن محرابه الفريد من نوعه الذي سلّم في الهند.

مثلّ الضريح التذكاري كمثّل المسجد الجامع من حيث كونهما بدعة جديدة أدخلها المسلمون للمرة الأولى إلى الهند؛ وقد كانت شعائر الدفن الإسلامية ممارسة جديدة بالمقارنة مع طقوس حرق جثة الميت الدارجة فيها، وعلى الرغم من استشهد الورعين من المسلمين بتحريم النبي محمد تعظيم القبور، غدت هذه الممارسة تقليداً دارجاً بحلول القرن الثالث عشر ولا سيما لتعظيم أشخاص بعينهم دون سواهم في أصقاع الأراضي الإسلامية؛ وقد صار الهيكل المربع أو المثلّث الذي يدعم قبة هو الشكل الرائج في تشييد القبور؛ ومما لا شك فيه أنّ أفغانستان وإيران قدّمتا نماذج مثالية تحتذى في الهند المسلمة لعمارة الأضرحة.

لقد أشرك الغازي مالك طُغلق (العهد 25-1320)، الذي اتخذ لنفسه لقب غياث الدين (أي: محي الدين)، أعداداً ضخمة من الهنود في خدمة الحكومة والجيش ما أثر كثيراً في ثقافة آل طُغلق. وقد أمر بإنشاء مدينة طُغلق آباد لتضم المقر الملكي بضمينه المحكمة والجيش والإدارة. وعلى العكس من خطة تشييد مدينة سيري التي كانت قريبة من مؤسسة قطب الدين في دلهي، أقيمت طُغلق آباد على بعد سبعة كيلومترات شرقي المدينة الأولى داخل مسيّج محصّن ضخّم تحيط به بحيرة ضحلة تُغذى من المياه النازحة من السهل المحيط. وتمتد طُغلق آباد فوق منطقة شبه منحرف مساحته مئة وعشرون هكتاراً مسيّج بأسوار حجرية مائلة فضلاً عن تحصينها بمعاقل شبه دائرية ضخمة لها ثلاث عشرة بوابة. أما منطقة الربع دائرة الجنوبية-الغربية فقد أقيم عليها القصر، بينما ضمّ الجزء الشرقي قلعة أكثر تحصيناً. كما وصل طريق مُعبّد المسيّج بآخر يضم مدرسة وضريح الغازي طُغلق.

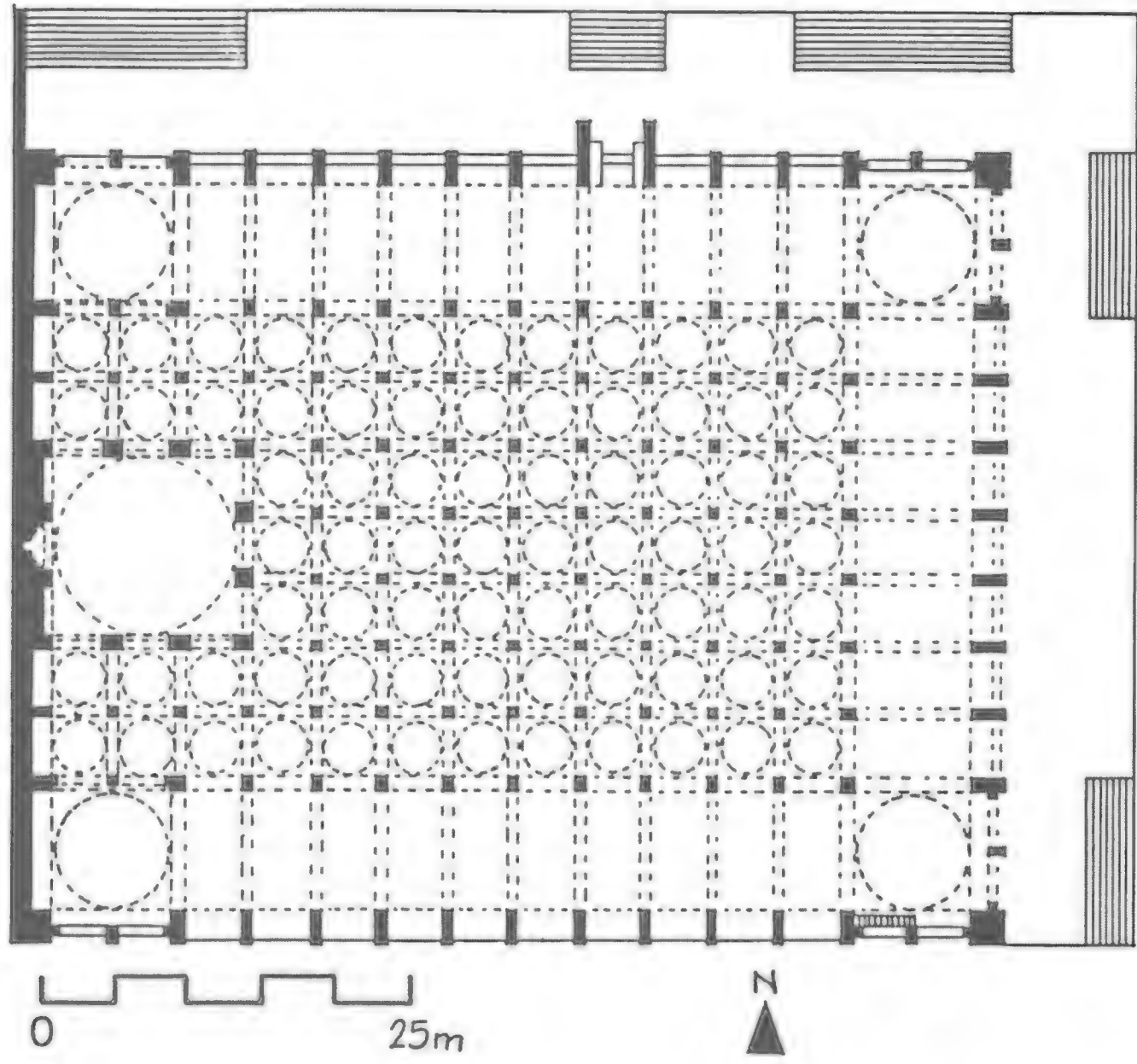
يقع ضريح غياث الدين ضمن باحة مسيّجة غير منتظمة محاطة بحجرات مصطفة على طول الجزء الداخلي منها (الصورة 195)؛ وللبناء طابق سفلي بجدران مائلة بـ 25 درجة وبدن مثمن قصير وقبة نصف كروية تعلوها حلية على شكل جامور بصلي. يبلغ طول ضلع الضريح ستة عشر متراً لجعل الضريح من الانقراض المكسوة بالحجر الرملي الأحمر والرخام الأبيض. وإلى الغرب وباتجاه القبلة توجد أقواس غاطسة في الجدار مذنب الرأس ولها لُبنات رأسية مشدوفة (spearhead voussoirs) يحفّها شريط من الرخام؛ وبينما اقتبست خاصيتا الجدران المائلة والقبة المحلاة بالجامور من عمائر مولتان على الأغلب إذ كان راعي العمارة الحاكم نفسه، تشي تفاصيل الواجهة ونوعية الزخرفة وأسلوبها باقتباسهما من الدُروازه لإضفاء الإحساس بالفخر لانتماء آل طُغلق إلى الخليجيين؛ ولكن من ناحية أخرى، لاستقلالية عمارتهم عن أسلافها من آل معز والخليجيين الذين أسرفوا في حفر النصوص كما في ضريح التوتمش، بينما خلا ضريح غياث الدين منها تماماً. وقد عمد البنّاؤون المسلمون الأوائل في الهند إلى استبدال الأشكال التشخيصية لل عمران الهندي والجنيني المبهرج بزخرفة هندسية ونباتية ونصية جذلة مستوحاة من عمران الغوري في أفغانستان. وبذا غدا تفضيل



195. ضريح غياث الدين طغلق بدلهي، 1325 .

196. حوض خاص بدلهي، بُدءَ به سنة 1352.





197. المسجد الجامع في كول باركا، 1367.

الطويل مع مملكتين هندوسيتين واقعتين إلى الجنوب من ديكان، وهما الوارانكال والفيجاياناكار، تأثيره الكبير في شهرتهم في العالم الإسلامي قاطبة بوصفهم مقاتلين مؤمنين، ما جعلهم في طليعة من تمتع بأواصر قوية مع العثمانيين حتى إنهم تبادلوا السفراء معهم. وكان للباهمان نظام إداري متقدم ما ساعدهم على استقدام وتجنيد أفراد من أعراق أخرى من أترك وفرنس وعرب، وغدا بلاطهم قبلة الثقافة والعلوم فضلاً عن أسلوبهم العماري المتميز.

بيد أن أهم بناء صمد في كول باركا هو المسجد الجامع الذي شيده رافع بن شمس بن منصور القزويني سنة 1367 خلال عهد محمد الأول، وفق ماجاء في مدونة محفورة عليه؛ وتبلغ أبعاد المسجد 66 في 53 متراً، وهو طراز نادر لافتقاده إلى الفناء (الصور 197، 198)، والبناء عبارة عن مستطيل تغشاه قباب في كل زاوية من زواياه الأربع، كما تغشي قبة ما يعادل تسع بائكات أمام المحراب. وتصل أروقة الصلاة ذات القناطر المستعرضة القباب الركنية ببعضها وتطوق من جهات ثلاث الرواق المعمد المغطى بخمس وسبعين قبة. وتمتاز ممرات الصلاة بمساحتها المريحة ورؤوس أعمدة منخفضة؛ وقد اقتبس هذا الطراز من عمران الأقواس لمبان أخرى في كول باركا. وهناك توافق بين استخدام القناطر المستعرضة الخاصة بالبناء الإيراني في القرن الرابع عشر ومثيلاتها في المسجد الجامع في أباركو، بيد أن خاصية تيجان الأعمدة المنخفضة فريدة تماماً، ويمكن إرجاع خاصية بناء القناطر إلى الجذور الإيرانية للعرب وربما لوجود عمرانيين إيرانيين في المنطقة. وتشبي أضرحه البهمنانيين في كول باركا بتأثرهم بأسلوب آل طغلق من حيث الجدران المائلة والقباب المنخفضة سواء في مبانيهم المفقودة حالياً في دولة أباد أو في دلهي. وبعد أن فتح أحمد الأول وأرانكل سنة 1425، نقل العاصمة إلى الشرق حيث بيدار وقبابها المرتفعة فوق أبدان نحيفة والبلاط المزجج والتصميم رباعي الإيوانات، وكلها ميزات مستوحاة من نماذج من العمران الإيراني وآسيا الوسطى أثناء الحقبة التيمورية (راجع الفصل الرابع).

مبنيين جاثمين فوق جانبي المدينة ويصل بينهما ضريح الراعي وساحة مقببة. يزدان باطن الضريح على الطريقة الإيرانية بالجص المنحوت والملون بينما يضم كل طابق من طابقي المدرسة صفوفاً متراسة من حجرات مقببة وأروقة ذات عمد؛ وقد استخدمت حجرات الطابق السفلي للمبيت بينما خصصت مثيلاتها المفتوحة في الطابق العلوي للتدريس والاجتماعات، بينما شغلت أجنحة أخرى وقبور مقببة وغيرها من الهياكل العمرانية الحدائق الغناء الواسعة الواقعة بين المدرسة والأسوار الخارجية. إن التصميم الفريد للمجمع واعتماده على الأروقة ذات العمد هما أكثر ما يميز المدرسة عن غيرها من مدارس العالم الإسلامي إذ شاع طراز الفناء ذو الإيوانات والغرف المقنطرة الذي غدا أنموذجاً يحتذى في كل مكان (الصور 156، 157).

يعتبر عمران طغلق سباقاً في محاولته الاقتباس من عناصر عمرانية وجدوها عند السكان الأصليين كالأعمدة والعوارض والمساند وتقانات أخر كالتحكم بدرجة الحرارة باستخدام الماء ودمجها بالعمران الإسلامي العالمي كالأقواس والقناطر والقباب. كما استبدل عمرانيو هذه الحقبة الديكور السطحي الباذخ المنحوت الموروث من الحقب السابقة بتكثيف الهياكل العمرانية والزهد في تلوين السطوح وتزيينها وتباينها. وتشبي الأعداد الكبيرة نسبياً من العمائر الصامدة المتنوعة الأغراض كالمساجد والأضرحة والمدارس والصهاريج والحصون باستعداد الراعي والمنفذ غير محدود لتجريب كل متاح من أشكال جديدة وضمها لبعضها. بيد أن هذه الحقبة من الإبداع المنقطع النظير لم تدم طويلاً، إذ مالبث أن أسدل الستار عليها بوفاة فيروز شاه سنة 1388 ليبدأ عقد من الحروب الضروس بين المتصارعين على العرش وبلغت ذروتها بحملة تيمور على دلهي وسلبها سنة 1398، على الرغم من صمود حكام طغلق الضعفاء لست عشرة سنة لاحقة.

بعد تدمير تيمور لمدينة دلهي وسقوط آل طغلق، اقتصرت رعاية العمارة التذكارية على سلطنتي دلهي الرابعة والخامسة؛ وقد استعادت دلهي أهميتها أثناء حكم السادة (1414-1451)، لكنها لم تسترد عافيتها إلا بعد مجيء سلالة لودي إلى سدة الحكم (1451-1526) الذين أقاموا بضعة مساجد وعدداً من الأضرحة المقببة، واقتصر عمران المساجد على صغير المساحة منها الذي ضم ممراً واحداً بمساحة تراوحت بين ثلاث إلى خمس بائكات مقببة مصفوفة على طول جدار القبلة، وأقدمها مسجد بارا كومباد الذي بناه إسكندر لودي فوق موقع كان مدفناً لسلالة لودي، وهو الآن يعرف بحدائق لودي؛ ويعود تصميم المسجد إلى طرز سلطانية مبكرة فضلاً عن الاهتمام بالواجهة الباذخة التي عرفت إيرانيا بـ "البشطاق" المشهورة بأحجارها الملونة والنصوص المحفورة. لقد أضحت هذه النماذج اللودية من عمارة المساجد مصدر إلهام لرعاة المستقبل ولا سيما السور والمغول في القرن السادس عشر.

لقد شهدت رعاية العمارة أواخر القرن الرابع عشر انعطافة كبيرة في مدن مسلمة أخرى من الهند حيث تطورت الأساليب المحلية تطوراً ملحوظاً على حساب النماذج والطرز السابقة التي عرفت في منطقة دلهي؛ فقد فتح محمد بن طغلق أجزاء كبيرة من إقليم ديكان ونقل العاصمة على نحو مؤقت إلى دولة أباد الناشئة؛ ولكن مع أفول سلطته برزت إلى الوجود سلطنات صغيرة استقلت عنه وأبرزها وأقواها كانت سلطنة الباهمان (العهد 1347-1527) التي أقامت دولتها فوق هضبة شمال ديكان، وكان مؤسسها حسن كانكو الذي اتخذ لنفسه "باهمان شاه" لقباً سيادياً ثم نقل العاصمة من دولة أباد في الجنوب إلى كولباركا (وهي الآن في كاناتاكا). وكان لصراع الباهمان الدموي

وهما الآن البنغال الغربية ضمن حدود دولة الهند. وقد انتعشت تجارة المنسوجات والمواد الغذائية بينما ازدهرت الفنون والعلوم. وقد نقل إسكندر شاه (العهد -1358 89) العاصمة من كاور الواقعة على المسار القديم لنهر الكانج، إلى باندوا الواقعة على بعد اثنين وثلاثين كيلومتراً إلى الشمال-الشرقي، بعد أن غيّر النهر مساره.

يُعد جامع أدينا (75-1374) أكبر جوامع الهند وأبعاده 155 متراً في 87. ويضمّ أروقة ذات أعمدة مصفوفة حول الفناء؛ يقع رواق القبلة على خمس بائكات نحو العمق، بينما الثلاثة الجانبية الأخرى على ثلاث بائكات فقط. أما واجهة الفناء فعبارة عن ساتر من ثمان وثمانين قوساً محمولة على أكتاف ومتوجة بمتراس. ويوجد في مركز رواق الصلاة رواق ذو قنطرة أسطوانية ضخمة شبيهة بالإيوان (الصورة 199) تفضي من الفناء إلى المحارب والمنبر. أما الآن وبعد أن فقدت سقّفها أطرت القنطرة على غرار البوابة الإيرانية "البشطاق" بساتر يبلغ ارتفاعه ثمانية عشر متراً. كما استخدمت غنائم حجرية من معبد لاخناواتي في الأجزاء السفلى من المبنى، بينما استخدمت لبنات الآجر فوق رؤوس الأقواس وفي بناء ثلاثمئة وسبعين قبة. وتنتهي بائكات رواق الصلاة بمحاريب بجدار القبلة، ماعدا الجدار الذي اخترقته الأبواب. وتقع منصة (أو مصلى) مرتفعة (تعرف فارسيا بالتخت) على بعد ثلاث بائكات من المحارب وتشغل ست بائكات من الممرات الخلفية الثلاثة. وكانت سابقاً تعلوها ثمان عشرة قبة أطول من مثيلاتها الموجودة فوق البائكات الأخرى لأروقة الصلاة. وعند مستوى المصلى هناك بابان، فضلاً عن جدار القبلة الذي يبرز بمحاريبه الثلاثة المنحوتة ببراعة بحجر البازلت. توجد مثل هذه الأماكن في العديد من المساجد الجامعة الكبيرة في حقبة السلطنات الهندية ويعتقد بعض الدارسين أنّها مكان من عزل لنساء البلاط، وأغلب الظن أنّها عادة ما تكون "مقصورة" مرتفعة. ويتعجب المرء من بابي المدخل أكثر من تعجبه من أرضية المدخل نفسه الواقع إلى السور الغربي شمالي الإيوان؛ ويوجد خارج الجامع خلف منطقة المصلى من الجهة الشمالية هيكل مربع ذو مرتفع على شكل الحرف L، ربّما كان أصلاً المدخل الملكي إلى الجامع؛ ولكن وبعد وفاة الراعي، وهو إسكندر شاه، حوّلت المكان إلى ضريح له على غرار ضريح التوتمش في جامع قوة الإسلام بدلهي. وعلى الرغم من استثنائية جامع أدينا من حيث الشكل والحجم بالنسبة إلى باقي المساجد البنغالية، التي تختلف عنه بتواضع حجمها، تُعدّ كثرة محاريبه ميزة فريدة لكنّها موجودة أيضاً في جوامع العصور السابقة كجامع ظفر خان غازي في تريبيني (1298) الذي يضمّ خمسة محاريب. وقد يعود حجم جامع أدينا ومعالمه المستوحاة من جوامع الغرب الإسلامي إلى طموحات راعيه إسكندر شاه الواسعة الذي وصف نفسه في نص التأسيس بأنّه "أكمل سلاطين العرب والفرس قاطبة".

في جوامع جاونبور نجد فكرة الإيوان نفسّها، وجاونبور مدينة واقعة على نهر كومتي شمال فاراناسي، حالياً ضمن دولة أتر براديش شمالي الهند، وتمتعت بمكان مرموق في عهد الدولة الإسلامية حيث كانت حاضرة الدولة المسلمة القوية بحكم موقعها الجغرافي والمعنوي بين سلطنتي دلهي والبنغال؛ وعندما انضمت تحت لواء سلاطين الشرق (1479-1394) عُرِفَت جاونبور بـ "شيراز الهند" لثرائها الثقافي ومستوى التعليم فيها. وقد بنى سلطانها إبراهيم الشرقي مسجد عطاء الله (1408) على أسس معبد هندي أقيم لعطاء الله دلفي نُقلت منه الأحجار بوصفها غنائم واستخدمت في عمارة هذا المسجد الذي اتخذ الاسم ذاته من المعبد؛ وعلى الرغم من تفرّد المسجد



198. الممر الجانبي في المسجد الجامع في كول باركا.

وعلى الرغم من أنّ تقاليد العمران للسكان الأصليين لم تؤدّ دوراً مهماً في نشوء الأسلوب الباهماني، إلا أنّها أثّرت على نحو فاعل في مناطق أخرى من شبه القارة الهندية حيث اندمجت مع الأساليب الإسلامية الجديدة القادمة من الغرب الإسلامي وبأفكار وأساليب السلطنات الهندية في دلهي؛ وعلى العكس من ذلك، يُعد العمران الإسلامي في البنغال استمراراً لتقاليد السكان الأصليين ولاسيما البناء بلبنات الآجر؛ ناهيك عن الغنائم الحجرية المرفوعة من مبان هندوسية دينية وغير دينية. فالأمر يمكن تشبيهه بمجاز آخر، فنهر دجلة والفرات مثلاً هما رافدان للطين والطيني الذي تُصنّع منهما لبنات الآجر، بالطريقة نفسها لعب طين وطيني نهري الكانج والبراهما بوترا اللذين يصبان في خليج البنغال دوراً في العمران البنغالي. فالبنغال جزء من سلطنة دلهي، بيد أنّ مواردها الغنية وبُعدها الجغرافي عن العاصمة شجّع حكامها على إعلان استقلالها، وبحلول سنة 1287 أعلنت مساحات واسعة من البنغال استقلالها الفعلي عن دلهي. فسلالة إلياس شاهي (العهد 1487-1345، والمتقطع 37-1414) وحدت جلّ البنغال تحت تاجها واتخذت عاصمتها في كاور (لخناواتي) وفي باندوا،



199. إيوان القبلة في جامع أدينا، حضرت باندوه، 5-1374.

200. البوابة الرئيسة لجامع عطا الله في جاونپور، 1408.



بالكثير من ميزاته العمرانية، إلا أنه لم يشيّد فوق قاعدة. ويضمّ مسجد عطا الله مُسجداً مربعاً (طول ضلعه 78.7 متراً) فضلاً عن أروقة متعددة الأعمدة بعمق ثلاثِ باثكات تحيطُ بالفناء المركزي. كما أنّ هناك مداخل فخمة إلى الشمال والجنوب والشرق تكتنفها من الخارج صفوف من الدكاكين وتؤدي خلال باثكات مقببة إلى الفناء (عدا جهة الشرق). أما جهة الغرب، أي جهة القبلة، فلها سائر ذو بوابة فرعونية مركزية (central pylon) (الصورة 200). وتنهض الأبراج المائلة بعلو 22.9 متراً لتؤطر قنطرة ذات تجاويف جعلت نوافذ مهذبة برؤوس منمّقة، بينما تشخصُ قبة ضخمة (قطرها 16.8 متراً) من الخلف وعلى جانبيها توجد هياكل مركزية مطابقة لكنها أصغر حجماً تُسهّل الانتقال من سقف الرواق المعمّد إلى قمة السائر. وقد صُمّم المسجد تصميمًا يمكن رؤيته من نقاط خاصة، ولاسيما البلاط؛ وبذا يتفق التصميم مع جماليات مساجد باقي العالم الإسلامي (مثل مسجد بيبي خانم في سمرقند راجع الصورة 49)؛ بيد أنّ هذا المنهج مازال مستجداً على أسلوب العمران المحلي حيث إمكانية رؤية كتلتها من الخارج باذخة من دون تحسينات. وعند تأمل مسجد عطا الله من الخارج يبدو وكأنه كتلة خرقاء. وعلى ما يبدو فإنّ جدران الأبراج المائلة وحلية رؤوس الأقواس مستوحاة من عمائر طغلق والخلجي في دلهي، بيد أنّ جامع عطا الله يقدم نموذجاً عتيقاً من حيث إقحام كلا السمتين وهما الغرف المقببة والأروقة المعمّدة في تصميم أروقة الصلاة. أمّا القصد من كلّ ذلك فهو محلية الأسلوب مع التمسك به في تصميم مسجد جامع ضخم رعاة حسين شاه (العهد 79-1458).

لقد شهدت كجورات غربي الهند تطوراً فريداً في العمران المحلي؛ فهذه المنطقة من الهند بالذات تمتعت بإرث غني من العمائر الهندوسية والجينية، فضلاً عن حصولها على استقلالها إبان حكم ظفر خان الطغلق الذي أسس سلطانيته سنة 1407 ملقباً



201. واجهة الفناء للمسجد الجامع في أحمد آباد، 1423 .

رشيقي متجاور تحمل خمس عشرة قبة ضخمة تحيطها مجموعة قباب أصغر حجماً، بيد أن أطول قبة هي القبة الكبيرة التي تقع خلف القوس الرئيس مباشرة وتنهض بقدر ارتفاع الطوابق الثلاثة، أما باقي القباب الواقعة خلف القوسين الأصغر فترتفع إلى طابقين فقط. وتتصل الأقواس من الداخل بنظام الطابق المسروق (system of mezzanines). إن هذا التنسيق المتناغم البائن في دمج المنحني والمستعرض وفي الجمع بين حجميات (volumetrics) العمران الإسلامي والسمة النحتية للعمران الهندي تبدو أكثر براعة وأعظم إبداعاً من التركيب غير المتناسق لجزئيات عمارة مسجد عطا الله في جاونبور.

لم يكن المسجد الجامع إلا مرحلة واحدة من بين عدة مراحل من خطة أحمد شاه الكبرى لعاصمته أحمد آباد التي امتدت مساحتها إلى خمسمئة هكتار على الضفة الشرقية من نهر صبارماتي، أما الجهات الثلاث المتبقية من المدينة فقد جرى تسييجها بأسوار ذات أبراج مرتبة على مسافة بيئية منتظمة. ويبدأ طريق المراسيم الرئيس من

نفسه بـ "مظفر شاه"؛ وقد ثبت دعائم سلطنته من بعده حفيده أحمد الأول (العهد 42-1411) ونقل العاصمة إلى أساوال، المدينة الهندوسية القديمة، وأطلق عليها اسم أحمد آباد. شهد عصر أحمد الأول نشاطاً عمارياً منقطع النظير حيث شيد ما لا يقل عن خمسين جامعاً في العاصمة وحدها، وكان أروعها المسجد الجامع (1423)؛ الذي ضم فناءً فسيحاً ذا أرضية مكسوة بالحجر (flagged court) (مساحته 75 في 66 متراً) يحيطه من جوانب ثلاثة صف من القناطر، بينما أقيمت على جانبه الرابع؛ أي جهة القبلة، بوابة منحوتة على نحو مذهش (الصورة 201) ذات قوس مركزي ضخمة يكتنفه قاعدتا برجين (مفقودين حالياً) فضلاً عن أقواس أصغر حجماً تدعم الانتقال البصري بين الرواق الشاهق والقوس المركزي. ويلاحظ النحت الرهيف في الواجهة والمجاميع الزخرفية الأفقية التي تكسو بدن البرجين ببهاء علاوة على أعمال النحت الأخرى المذهلة التي تتناغم مع التجاويف الداخلية الخلفية والأعمدة الرشيقة لرواق الصلاة. ويضم رواق الصلاة (الذي تبلغ أبعاده 64 في 29 متراً) أكثر من ثلاثمئة عمود

بارامارا إلى ماندو التي كانت حصناً حصيناً ومنيعاً، فبنى وخلفاؤه من بعده عاصمةً جديدة وقوية تضاهي بل تنافس معاصراتها، كما زخرها بالعمائر الرائعة التي عكست تأثرها بتقاليد عمران دلهي، ومن بينها عدد من البوابات ومسجد جامع وبضعة قصور ومنتجعات أظهرت وجهاً آخر للعمران الهندو-إسلامي ولاسيما جهاز محل (أي قصر السفينة) الممتد على مساحة 115 متراً بين بحيرتين (الصورة 203) ويضم طابقين، فأما السقف فيتخلله بضعة أعمدة وأجنحة مقببة للإفادة من النسيم العليل قبالة النهر كما في حوض خاص بدلهي (الصورة 196). وهناك أيضاً قصر آخر على بحيرة مانجو تلو يضم ينبوعاً خاصاً محاذياً لحجرات تحت الأرض تُستخدم هرباً من الحر. أما مواد البناء فهي عبارة عن الحجر الرملي الأحمر (أو أكسيد الرصاص) فضلاً عن الإفراط في تلوين كسوات الآجر والترصيع الملون بالرخام والحجر.

الفنون في سلطنات دلهي

على الرغم من ما تطلبت شعائر الدين الإسلامي من طرز جديدة من العمارة في الهند، لم تشهد جمالية الفنون الأخرى في هذا العصر تغييراً مهماً تذكر، بل صمدت التقانات والأساليب المحلية نفسها في العصر الإسلامي أيضاً. فهناك مثلاً قطعة شطرنج من العاج منحوتة ببراعة بشكل رجل نبيل محمول على هودج على ظهر فيل محاط بخدم مسلحين، من الواضح أنها من عمل فنان مسلم حيث النقش بالعربية يقول "من عمل يوسف الباهلي"، وهو اسم رجل مسلم. ويشي الأسلوب وطريقة الأيقنة (صنع الأيقونات - iconography) بأصوله الهندية، بيد أن تاريخ إنجازها يتراوح بين القرنين الثامن والخامس عشر. أما بخصوص المشغولات المعدنية، فلم يتم تسجيل أية قطعة تذكر خلال حقبة السلطنات قاطبة. لذلك لم يكن هناك من الفنون الأخرى بجانب العمران سوى فن الكتاب بسبب الحاجة إلى المصحف وغيرها من المراجع لسد حاجة المساجد والدارسين من المسلمين الأتقياء، لهذا لم يف ماتوفر من هذه الفنون ضمن تقاليد الإرث المحلي بالغرض. بيد أن ماسلم من المخطوطات قليل جداً لم يتجاوز البضعة مخطوطات من القرنين الأولين من الحكم الإسلامي في الهند ولاسيما بسبب مالحق بالمدينة من تدمير على يد تيمور سنة 1398؛ كما أن ماسجل من خطوات مبكرة نحو إرث لفن الكتاب الإسلامي متكامل في الهند كانت لمصلحة السلطنات المستقلة.

لقد شهدت هذه الحقبة نشوء أسلوب جديد من الخط العربي استخدم في نسخ مخطوطات القرآن، وأطلق عليه بـ "الخط البهاري" ولا يعرف سبب التسمية أو أصلها؛ وهو خط منمق كما هو الخط المغربي، ويمتاز بحروف تشبه الوتد ببطون مستديرة وسميكة فضلاً عن المسافة الواسعة الفاصلة بين الكلمات. وأول وثيقة استخدم الخط البهاري فيها كانت مخطوطة لجزء واحد من القرآن وكانت أبعادها 24 في 17 سم وذلك في الحادي والعشرين من شهر تموز / يوليو سنة 1399، بقلم محمود شعبان الذي عرف نفسه في معلومات النسخ وتاريخه أنه من سكان قلعة كاليور (المعروفة حالياً بـ "كواليور"). وتكونت المخطوطة من 550 ورقة، لكل منها خمسة أسطر عربية مع ترجمة فارسية بين السطور بخط أصغر وأكثر استدارة؛ أما أسماء السور والصفحة المزدوجة الدالة على التقسيم إلى ثلاثين جزءاً (الصورة 204) فقد زوّقت بزخارف نباتية وزهرية باذخة بالذهبي والأسود والأبيض والأحمر والبني والأصفر والأزرق؛ ويضفي التلوين، الذي أعيد تنفيذه بين سنة 1399 والقرن التاسع عشر عندما جرت



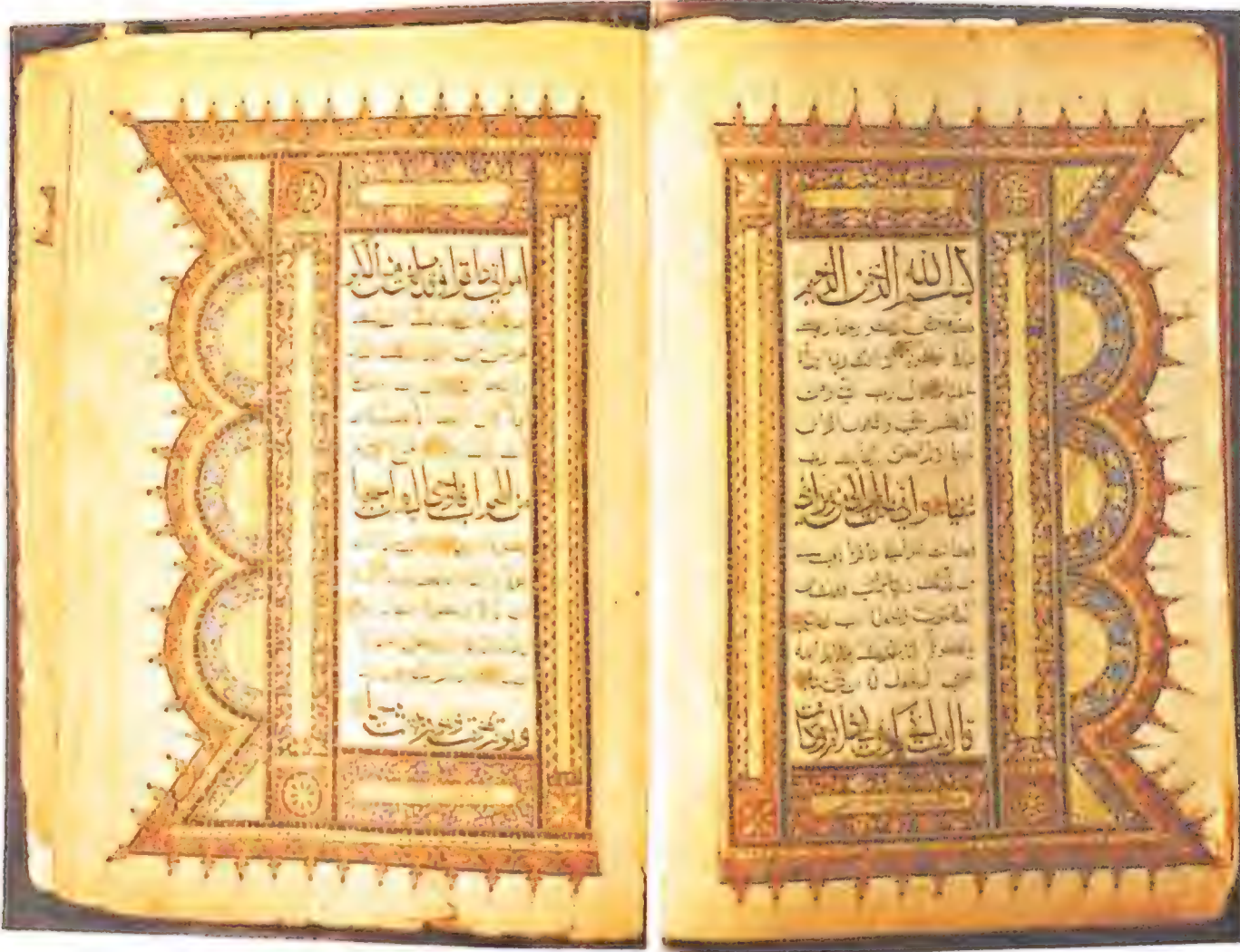
202. بوابة تن دروازه، في أحمد آباد، 1423.

السور الشرقي ماراً بالجانب الشمالي من الجامع إلى القلعة ثم المسيح المربع الخاص بالقصور الذي يطل على النهر. وعند سفح القلعة تمتد الأراضي الملكية (ميدان شاه) نحو الشرق خلال مدخل ثلاثي الأقواس يسمى بـ "تن دروازه" الذي أقيم سنة 1423 (الصورة 202)، حيث يكتنف القوس المركزي الواسع أكتاف بارزة ويؤجها متراس من سياج درابزوني (مرلون) في أنموذج راقٍ من عمارة المساجد مستوحى من واجهة القبلة على بعد 150 متراً شرقاً.

أما منطقة ملوى الواقعة على تقاطع الطرق بين شمال الهند وديكان من جهة، وبين الأقاليم المركزية ومرافئ كجورات من جهة أخرى، فقد استقلت عن دلهي في أعقاب حملات الغزو التيموري. وفي سنة 1405 نقل السلطان ألب خان هوشنك، وهو السلطان الثاني من سلاطين ملوى، العاصمة من ظار (Dhar) المعقل القديم لسلالة

203. جهاز محل (أو قصر السفينة) بماندو، القرنين الخامس عشر والسادس عشر.





205. صفحة مزدوجة من مخطوطة المصحف، ديكان، 1483. أبعادها 47.6 في 31.1 سم. بيجابور، المتحف الأثري، المخطوطة رقم 912.



204. النصف الأيسر من واجهة مخطوطة المصحف في كوالبور، 1399، أبعادها 24 في 17 سم. جنيف، سهر الدين آغا خان، المخطوطة رقم 32، الورقة رقم 2 اليمن.

بشيمات وموتيفات هندية أُضيفت إلى نماذج إيرانية تقليدية، وقد اشتق الأسلوب من ملامح تزويق مبرزت مجموعة من ثماني مخطوطات نُسخت بين 1417 و 1440 ومجموعة أخرى غير معروفة التاريخ فضلاً عن صفحات سائبة من نسخ مفقودة. أما الملامح المقصودة فهي قريبة الشبه بالأعمال التيمورية المنفذة في شيراز كالأفق الواسع والمنظر الطبيعي ذي الأرضية المورقة والمزهرة فضلاً عن تلال ملونة بالأحمر المرجاني (راجع الفصل الخامس)، لكنها أكثر بساطة وجفافاً ومن بينها سمات مهجورة كالأشكال الأفقية التي تُصوّر فضاءاً ضحلاً والتضليل المتعارض لتحديد حدود الأرضية أو الإطار؛ أما الملامح الهندية فتلخّصت في رسم مجاميع كبيرة الحجم من الشخوص في صفوف متراسة وأوضاع متطابقة ناهيك عن الألوان الغريبة والفاخرة بدلاً عن الملون المتنوع الخاص بالرسم التيموري، كما تكثر مجموعات الزخرفة الرفيعة أو الضيقة خلال الامتداد العرضي للصورة، وهي ميزة مستوحاة من المخطوطات الجينية من غرب الهند. والأهم من كل ذلك هي خصوصيات الخط العربي كالتوازي الإيقاعي، إذ تتداخل بطون الحروف بعضها في بعض.

بيد أن تحديداً دقيقاً لملامح الأسلوب السلطاني في الرسم بقي محض جدل ولاسيما لاستحالة نسبة المخطوطات المتوفرة جلّها إلى أنامل هندية. لكن نسخة من الشهنامة مؤرخة في 1438 تضمّ دليلين لا يرقى الشك إلى مصداقيتهما يُثبتان أن المخطوطة أنتجت في الهند. أولاً: إن النص يحتوي على التوطئة الأصلية للشهنامة وليس تلك التي أعدت لبسنكور التي بقيت الفيصل في إيران، وتضمّ أيضاً فقرة نادرة تُفيد أن الفردوسي عندما هرب من سيّد محمود غزنوي لجأ لإيران طالباً الحماية من ملك دلهي، الذي أغدق عليه الهدايا وأرسله إلى طوز مسقط رأسه في شمال شرقي إيران. ثانياً: إن اللون الأصفر المستخدم في تزويق المخطوطة جلّها هو الأصفر الهندي، وهو صبغة معدّة من بول البقر المغذاة على ورق المانكو. وفي القرن الثامن عشر كانت هذه الصبغة تُصنع في قرية قرب مونكور في البنغال على وجه التحديد، وبينما كانت الصبغة تُستخدم في مناطق كثيرة في القرون الأولى، إلا أنها لم تستخدم في إيران البتة. وتتكون المخطوطة الصغيرة (ذات الأبعاد 27 في 16.5 سم) من 513 ورقة من الورق البني الخفيف المزدوج، 93 منها رُسم عليها (أي 8-7 في 12 سم تقريباً) (الصورة 206). إن مصطلحات مثل الشخوص والتعريشات والستائر والسحاب

عملية الصيانة على المخطوطة، رونقاً وبهاءً على المخطوطة التي كانت جامدة وكئيبة. بيد أن هذه المخطوطة هي الأفضل من بين مثيلاتها المبكرة التي أنتجت شمال الهند بالديكور والزخرفة عينهما.

لقد غدا الخط البهاري معياراً لنسخ المصحف في القرن الخامس عشر؛ ويشي التطور الحاصل في الخط كما يُلاحظ في مخطوطة قرآنية يعود تاريخها إلى سنة 1483 بتغيّره لتكون له منحنيات أفقية طاغية موجودة في أمثلة بدائية من الخط؛ وتعود هذه المخطوطة إلى مجموعة من مخطوطات المصحف متوسطة الحجم (47.6 في 31.1 سم) منسوخة على ورق خشن تأكل بسبب الصبغات الحامضية المستخدمة في التزويق. وقد خُصصت أربع لوحات من التزويق لكل صفحة من الصفحات المزدوجة للأجزاء الثلاثين؛ تتسلل اللوحتان العليا والسفلى إلى داخل الحاشية لتكتنفاً الحلقات الكبيرة البارزة من جوانب الزخرفة. وتدلّ خشونة المواد الخام المستخدمة على الغرض من إنتاجها التجاري وليس لراعي عالي المقام.

لقد شهد القرن الخامس عشر في الهند نمو إرث جديد من المخطوطات المزوّقة يتميز



206. "الإسكافي الثمل فوق صهوة أحد أسود بهرام كور" من "الشهنامه"، الهند 1438. لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطة أو آر 1403، الورقة 368، اليسرى.

الهوائي تعود إلى قاموس الفن الشيرازي، بيد أن سمات مثل التزيق بالشرائط الواسعة الزرقاء وبالقرمزي الغامق تعود إلى الفن الهندي، فضلاً عن فقدان الأرابيسك ذي المنحنيات الذي ميّز الفن الإيراني في حقبة التيموريين والصفويين، وأخفق الفنان في الإفادة من الأفق العالية، عدا ما وجد في الواجهة المزدوجة للمخطوطة، التي قد تكون نُفِذت بأيدي غربية.

هناك أيضاً مجموعة من مخطوطات أربع نُفِذت في مادو إبان القرن الخامس عشر تشي بالتأثير المباشر للرسم الإيراني المعاصر في الأسلوب التركماني لشيراز والأسلوب التقليدي لهرات، وأشهرها نسخة من "نعمة ناما" وهو كتاب الطبخ، ويضمّ وصفات لأكلات شهية ومنشطات جنسية وغيرها من المتع الأبيقورية. وقد رعى المخطوطة أول الأمر السلطان الحلجي في مالوه غياث شاه (العهد 1500-1469) ثم زاد عليها نجله ناصر شاه (العهد 1500-10)، بينما يُنسب عمل المخطوطة إلى العقد بين 1495-1505، وتألّفت من 196 ورقة (بحجم 30 في 20 سم) ونُسخت بخط كبير وغامق مع عناوين بالأحمر ضمت خمسين رسماً توضيحياً لتحضير أطباق من الطعام، ومعظم الصور تُظهر أميراً متوجاً مُحاطاً بالخدم والمساعدین ضمن منظر طبيعيّ وعماري، وقد زُيّنت بعناصر من الحياة اليومية في الهند كقدور الطبخ والأقمشة المطرّزة، وغالباً ما تظهر النساء ظهوراً جانبياً بملابس تقليدية، بينما تبدو المباني موشحة بسماتها المحلية الخاصة بمادو كالقباب والطنوف الضخمة البارزة المحمولة على مساند (الصورة 207). لقد جرى تعديل الكثير من تقاليد الرسم الفارسي؛ ففي المناظر الخارجية، على سبيل المثال، منظر السماء وهي مقسّمة إلى سماء سفلى مذهبة وعليها زرقاء أعيد تشكيلها بحيث يغشى الذهب نصف الأرضية أيضاً ومزّين بباقات الزهور.

وربما تكون "نعمت ناما" قد نفّذها فنانون تعلّموا الأسلوب التركماني من مخطوطات مستوردة أو من مهاجرين؛ ولقد تمكّن فنانون مادو من العمل بأساليب متنوعة في تنفيذ مخطوطة سعدي "البستان" لناسخها شاه صبور الكاتب ومزوّقها حاجي محمد ويمكن نسبها إلى المدة بين 1500 و1503، وتضمّ ثلاثاً وأربعين لوحة تشي بالنوع الإقليمي من الأسلوب التيموري لهرات. أمّا ملامحها المحلية فتتلخّص بالاعتماد المسرف على



207. أمير متوج من "النعمة ناما"، مالوه، 1495-1505. لندن، مكتبة أنديا أوفس، المخطوطة 149، الورقة 6 اليسرى.

التصوير الجانبي فضلاً عن الحليات الزخرفية الأفقية واللباس المنقوش المستوحى من مدرسة فنون الرسم المحلية والظاهرة على نحو جليّ في نسخة ماندو من الكتاب الجيني المقدس الـ "كالبا سْترا" المنسوخ سنة 1439-40 في قلعة ماندابادوركا (في ماندو) في عهد السلطان محمود لصالح راهب جيني، كما أنّ بعض تفاصيل الأناقة كالحلقة الذهبية حول عنق الفتاة والثوب المالوي الضيق من منطقة الخصر والموشح بزنا ناهيك عن الملون المتنوع المميز بألوانه المتضاربة في كثافتها، كلها سمات ستفرض وجودها على فن الرسم لخمسين سنة قادمة ضمن مدرسة ديكان (راجع الفصل السابع عشر).

الجزء الثاني
1500 - 1800 م



الفنون في إيران في عهد الصفويين والزنديين

في العهود الصفوية التي ازدانت برسوم النباتات المورقة والزخرف العماري الباذخ والتلوين البديع، استمرت الورشة الملكية التركمانية في نشاطها بتبريز في عهد النظام الصفوي الجديد أيضاً. بيد أنه يمكن تمييز الرسومات الصفوية عن مثيلاتها المبكرة من خلال ماهية القبعات التي تعتمرها الشخصوس وهي عبارة عن عمام حمراء ضخمة وطويلة. كما يمكن ملاحظة الأسلوب نفسه في مخطوطة أخرى لمحمد "قصة الجلال والجمال لعاصفي" في أَسَلا. واكتمل نسخ المخطوطة في هراة سنة 3-1502 بينما مازالت المدينة تحت السيطرة التيمورية، ويُورَّخ رسمان من بين الأربعة والثلاثين في 4-1503 ورسم ثالث في 5-1504، بيد أنها بعيدة كل البعد عن أسلوب بيزاديان المقترن بهراة، بل إنها تركمانية بامتياز لما فيها من خلفية مورقة وزخرفة نباتية مزوجة بثقافة اعتماد القبعة الصفوية، ويُعتقد أن هذه المخطوطة ربما جيء بها من هراة إلى تبريز حيث أضيفت الرسوم التوضيحية إليها.

أما المخطوطة الثالثة من عهد إسماعيل الأول فهي نسخة من "الشهنامه" (أو كتاب الملوك) وكانت الأروع من بين المجموعة ولاسيما أن الشاه لم يأمر بإكمال مبادئه آخرون، بل إنه أمر بتنفيذ مخطوطة خاصة به، فكان هذا الإنجاز المذهل. بيد أنها نُسبت لأربعة رسوم مفصولة عن النص، ثلاثة منها مفقودة. ويمكن نسبة الرسوم إلى عهد إسماعيل من أسلوب القبعة المتطابقة مع رسومات مخطوطتين أخريين رعاهما. وتُظهر الصورة التي وصلتنا وهي "رستم نائماً" (الصورة 208) جودة المخطوطة التي أقتطعت منها ونوعيتها، وتبين أنها رائعة الأسلوب التركماني بلا منازع من بين الرسوم التي وصلتنا من عصره ونفذت برعايته. يبدو في الصورة البطل العظيم رستم وهو نائم في عرين الأسد ملء جفونه، بيد أنه يبدو محمياً بفرسه الكستنائي، راخش. ويبدو أن الرسام تعمّد فصل البطل النائم ضمن منظر طبيعي أخضر وأصفر يوحي بأرض الأحلام الصافية، بينما المواجهة بين الفرس والأسد العائد إلى عرينه تحولت إلى رقصة باليه رشيقة على يمين الصفحة السفلي. وتدل الألوان الزاهية والمهنية العالية والتصميم الرائع على أن جهداً لم يُدَّخر في التنفيذ، بيد أن الافتقار إلى الفصل بين الأعمدة والنص وبين النص والصورة يوحي بأن المخطوطة لم تكتمل البتة. إن فكرة عمل مخطوطة مصوّرة بهذا الحجم (31.8 في 20.8 سم) للمحمة وطنية فارسية كانت اللبنة الأولى لعمل أضخم مخطوطة في القرن القادم (السادس عشر) من "الشهنامه" لنجل إسماعيل الأول وخليفته طهماسب الأول (العهد 76-1524).

وبوصفه أكبر أبناء إسماعيل عيّن الطفل طهماسب حاكماً على هراة، حيث دُرّب على الخط والرسم حتى إنه نسخ مخطوطة بنفسه وهو ابن الحادية عشرة. عاد إلى تبريز سنة 1522 وربما رافقه خطاطو ورسامو هراة المتمرسون بتقاليد الفن التيموري هناك. وما يُذكر أن الرسام الشهير بهزاد كان قد عيّن رئيساً للمكتبة الملكية في تبريز حينئذ؛ لكن أمر رفقة طهماسب لم يكن مؤكداً، وهذا يدل على التغيير الذي شهدته فن تصوير المخطوطات في عهد الشاه طهماسب، لقد كان دمج أسلوب هراة البهزادي

لقد ادّعى الصفويون أنهم من نسل الشيخ صفي الدين (1334-1252) صاحب الطريقة الدرويشية في أردبيل شمال-غربي إيران. و جهد في أواخر القرن الخامس عشر أحفاده في تدمير أركان الدولة التركمانية غربي إيران وشرقي الأناضول، وفي سنة 1501 استولى الشاه إسماعيل بن حيدر على أذربيجان من الآق وينلو وأسس مملكة الصفويين؛ وفي بحر عقد من الزمان بسط هذا الشاه سيطرته على جلّ إيران. لقد كانت الدولة الصفوية دينية حيث ادّعى إسماعيل نسبته إلى الإمام علي بن أبي طالب، صهر النبي محمد وخليفته، كما ادّعى لنفسه مكانة شبه ألوهية بـ "الحلول" في أئمة الشيعة. أما مريدوهم من التركمان القزليل باش (بمعنى حُرّ الرؤوس نسبة إلى لون طاقياتهم) فقد قدّموا للصفويين الولاء السياسي والروحي. وقد تبنّى الصفويون المذهب الشيعي، الذي تمتّع بأهمية نسبية، ديناً للدولة لتمييزهم عن الجيران السنة فاكستبت الدولة هوية وطنية صمدت إلى عصرنا هذا. وقد تمكنوا من بسط سلطتهم على الأوزبكيين على الرغم من تقلّب حال مدن الشرق، هراة ومشهد بين محتل وغاز. أما إلى الغرب، فلم يتمكن الصفويون من التغلب على الدولة العثمانية، إذ دُحروا في معركة جالديران خارج تبريز سنة 1514؛ واستمر انعدام الأمن في المنطقة الحدودية ما حدا بهم إلى نقل عاصمتهم من تبريز الضعيفة إلى قزوین سنة 1555 ومن ثم إلى أصفهان سنة 1591.

لقد دُمّرت كل المظاهر العمارية من الحقبة الصفوية المبكرة، ولكن فنون الديكور ظلّت الأمل الأوحّد بوصفها أثراً جمالياً لهذه الحقبة، وكانت فنون الكتاب في المقدمة ولاسيما خلال النصف الأول من القرن السادس عشر وبرعاية صفوية. وقد تميّزت المخطوطات المنفّذة بجودتها المنقطعة النظير التي لم يعرفها العالم الإسلامي من قبل كما أن الإعداد لأعمال من الفنون الأخرى كالمنسوجات والزراحي والزخرف العماري كان يجري في ورشات ملكية ناهيك عن تنامي الوعي بتاريخ فنون الكتاب والاحتفاء بفنّانيه وتكريمهم.

الفنون في عهد الصفويين الأوائل (76-1501)

يمكن تلمّس أهمية فن تزويق الكتاب وجودته في عهد إسماعيل (24-1501) في ثلاث مخطوطات، الأولى هي نسخة ضخمة من ملحمة نظامي "خمسة" أو "القصاصد الخمس" (الصورة 91) التي بدأ برعايتها نجل بيسنكور، بآبور، واستمر الأمر إلى عهد خمسة أمراء تركمان، ولم تزل غير مكتملة، ثم انتقلت إلى أحد أمراء الشاه إسماعيل، نجم الدين مسعود زركار رشتي، وفي عهده زيدت عليها الرسوم التوضيحية؛ وتحمل إحدى صورها تاريخ تنفيذه وهو سنة 910 / 5-1504؛ وكحال تصوير المخطوطات





الكلاسيكي بميله التبريزي المشرق الجدل ديدن الفنانين في تبريز في عهد التركمان وعصر إسماعيل.

لقد كان تنفيذ مخطوطة "الشهنامه" بأمر طهماسب عملاً جباراً، إذ ضمت 742 ورقة من الحجم الكبير بأبعاد 47.0 في 31.8 سم، مع هوامشٍ بديعة مرقطة بالذهب تحيط بمساحة ذات أبعاد 26.9 في 17.7 سم، وازدانت المخطوطة بتزيين باذخ و258 رسماً توضيحياً؛ وعلى الرغم من افتقارها لتاريخ التنفيذ واسم الناسخ وغير ذلك من المعلومات، إلا أنها تضمّ وردة إهداء (الورقة 16 الظهر) تُفيد أنها أعدت لمكتبة سلطان شاه طهماسب، بينما أرخت إحدى الصور على النحو الآتي: "الدشير وفتاة الرق كولنار" (الورقة 51 الورقة اليمنى) وتاريخ 8-1527 / 934. وقتئذ كان عمر طهماسب أربعة عشر عاماً وربما كان القصد من وراء وصف العاشقين الدشير وكولنار الصغار احتفاءً ببلوغه عمر الزهور. إن مشروعاً بهذا الحجم تطلب سنين لكي يكتمل ربما عقداً كاملاً، لذا تُنسب المخطوطة إلى المدة بين 35-1525. ولم يعرف عن مشروع فخم مشابه طيلة القرن الخامس عشر سوى هذا المشروع؛ باختصار فإن حجم المشروع وأهميته يُضاهيان مشروع "الشهنامه" المغولي (راجع الفصل الثالث) التي أعدت لتضمّ مئتي رسم في مجلدين. وفي سنة 8-1567 قدّم طهماسب المخطوطة هديةً للسلطان العثماني سليم الأول (الصورة 308) وبقيت ضمن ممتلكات العثمانيين النفيسة حتى العام 1801 في الأقل عندما كتب محمد عارف، أمين البنادق في خزينة القصر، ملخصات قصص على صفحات المخطوطة تحكي عن كيفية حماية الرسومات. وبحلول سنة 1903 كانت ضمن ممتلكات البارون إدموند دي روث جايلد، قبل أن تباعها عائلته لهاو أمريكي سنة 1959، لكنها في النهاية تعرّضت للتمزق بعد أن كانت في الحفظ والصون لمئات السنين، وتمّ بيع أوراقٍ منها في مزاد علني حالها حال أرغفة البيتر، وبذا انتهكت حرمة واحدة من روائع الفن الإسلامي بل مزقت شرمز.

إن أكثر الرسومات براعة على الإطلاق، ويعدها الكثيرون أروع رسم توضيحي لمخطوطة فارسية قاطبة، هي التي تمثل "بلاط كيومارز" (الصورة 209). والكيومارز هو ملك إيران الأول الذي حكم من قمة الجبل، وفي عهده تعلّم الرجال الطبخ وكيفية ارتداء جلود الفهود. وفي حضرته تُصبح الحيوانات المفترسة قمةً في الوداعة والحلم وكأنها أحمال وديعة. لقد رسمَ الفنّان الملك ووضعه على هَرَم الصورة وهو ينظر بأسى إلى نجله سياماك الجالس أسفل منه على اليمين، لأنه سيقتل في معركة يخوضها ضد ديف الأسود. ويقف أمام سياماك ابنه رفيف القامة الأمير هوشنك والمتوقع أن ينتقم لأبيه وينتقد العرش الإيراني؛ أمّا حاشيته التي بدت ملتفة حوله في حلقة فيتميّز كل فرد فيها بإيماءته وملامح وجهه وسحنه ووضعه الخاص. أمّا المنظر الطبيعي الذي اتخذ خلفيةً فيه الكثير من عناصر صورة "رستم نائماً" (الصورة 208) كالخضرة الباذخة والمصفرة والأشجار المزهرة ذات الظلال والسماء الذهبية والغيوم صينية الموتيف، أمّا الصخور ذوات الشكل الإسفنجي فتبدو أكثر كثافةً من حيث اللون وتشبيهاً بالكثير من الغرائب. ويمكن أن تكون هذه الصورة وثيقة الصلة بأحداث الحاضر، كصورة الدشير الصغير الذي يُقارن بطهماسب الصغير الذي رأى نفسه في هوشنك.

وقد عُدّت هذه الصورة في القرن السادس عشر من روائع زمانها؛ وكتب الرسام والمؤرخ دوست محمد الذي ساهم بلوحة "حافتواد والدودة" (الورقة 521 الورقة اليسرى) في المخطوطة يقول في معرض وصفه لفناني مكتبة طهماسب ورسامي البورتريت التابعين لها:

شهد عصر نظام الدين سلطان محمد، وحيد عصره وزمانه من حيث براعة فنه، بفضل المنقطع النظير في فن تصوير المخطوطات ومنها رائعته "الشهنامه" حيث يظهر مشهد من مجموعة من البشر في لباسهم المصنوع من جلد النمر المرقطة، قومٌ أشداء يرتعد منهم حيوانات الغابة الشرسة من غور وتماشيح ويجفلون من أنياب ريشته فيلوون أعناقهم بانحناءة إجلال وإكبار مندهشين من لوحاته.

ومما لاشك فيه أنّ دوست محمد كان يقصد هذه اللوحة بالذات. وتُظهر اللوحات الـ285 تنوعاً بديعاً من حيث التخيل والمهنية واللون والبنية على الرغم من تشابه الخطوط الفنية واللمسات الماسية. ومما لاشك فيه أنّ الرسامين المسهمين كانوا متمرسين في تقاليد الفن التركماني والتميموري التقليدية، وإذا كانت لوحة "بلاط كيومارز" تمثل قمة الأسلوب التركماني في تبريز، إلا أنّ صورةً مثل "كابوس زهاك" (الصورة 210) تمثل أوج الفن البهزادي الهراتي. ويبدو أنّ زهاك وبوسوسة من الشيطان قتل أباه واغتصب العرش، فظهر إبليس مهتماً متنكراً بزي معين يقبلُ قرينه قبلتين على كتفيه فيخرج من القبليتين ثعبانان ويطلبان وجبة غداء يومية من أدمغة بشرية، وبهذا الفعل الشيطاني وتأثيره تذوي إيران وتندحر. ثم في ليلة ليلاء يحلم زهاك بقرب دنو أجله على يد بطل صنديد قادم ويبيده صولجان برأس على شكل ثور. ثم تُصوّر اللوحة ساعة استيقاظ زهاك وقد أخذت الكهولة منه مأخذها ليجلس وراء نافذة على الجهة اليسرى العليا من اللوحة؛ وتُظهر الصورة لحظة حسم مثيرة لرجال البلاط وهم يستجيبون لصرخاته المدوية، بعضهم بعيدون عنه بحيث لم توقظهم الصرخات بينما تتناقل نساء في الطابق الثاني من زاوية الحريم الخبر بينهن وهن يرفعن أصابعهن فوق الشفاه في إيماءة اندهاش؛ أمّا الحرس فينظرون خلسةً نحو الأسفل مستفهمين عما يحدث. ويظهر أيضاً شريط رفيع بالأزرق الغامق دلالة على الليل مع الهلال بين جناحين من القصر. لقد وظّف الرسّام براعةً فائقةً للتفريق بين مختلف طبقات الحاشية من حيث تقاسيم الوجه والحركات والثياب وجهه في إظهار حزمة من زخرفة الأجر والملاحح العمارية المناسبة وتفصيلها المطلوبة النابعة من تقاليد الفن البهزادي (الصورة 85) وهي الدليل الوحيد الباقي من قصور الحقة الصفوية في تبريز.

وتُنسب هذه اللوحة إلى مير مصوّر وهو واحد من اثنين ذكرهما دوست محمد في معرض تدوينه لتاريخ نسخة "الشهنامه" الملكية. بيد أنّ اسم مير مصوّر يظهر في مكان واحد على ظهر قبة يعتمرها أحد الخدم الظاهرين في لوحة "مانوشهر ملكاً" (الورقة 60 الورقة اليسرى). كما أنّها المكان الأوحّد المخصص لاسم منفذها، ولم يتضح فيما إذا كان الاسم توقيعاً أم تعريفاً بالشخص. كما أنّه من الصعب بمكان معرفة العلاقة بين عنصر جامد في لوحة "مانوشهر ملكاً" والوصف المستوحى من "كابوس زهاك" فضلاً عن ندرة أعمال رسّام منفرد بعينه. بيد أنّ ما ذكره دوست محمد والقاضي أحمد في تأريخهما لا يتعدى كونه محض أسماء لفنانين معاصرين وسابقين، ومن النادر أفراد الذكر لفنان بعينه. وغالباً ما يذكر أسماء الفنانين في الهامش حول الرسم، لكن هذه الطريقة لاتتعدى كونها نسبة العمل إليهم وليس توقيعاتهم، التي ربّما جرى إضافتها في وقت ما.

إن التواقيع الحقيقية نادرة، وغالباً ما تُترك في مكان ما في اللوحة أو القطعة العمارية أو الكتاب أو مخفية في زاوية أو تحت قدم الملك وغالباً ما تحمل عبارة "العمل من تنفيذ..." ففي أواخر القرن الرابع عشر وقع جُنيد لوحةً تدعى بـ "هو ماي وهمايون



211. سلطان محمد "صورة الثمالة"، الورقة 135 اليسرى، من "ديوان" حافظ، تبريز، سنة 1525 على الأرجح. أبعادها 21.5 في 15 سم. ملكية مشتركة لمتحف الفنون لجامعة هارفارد ومتحف المتروبوليتان للفنون في ويلج.

المنظر الطبيعي دوراً ثانوياً، ويتسم الأشخاص بإيماءاتهم الخاصة وملامح وجوههم لذا جرى تقسيمهم إلى مجموعات، لكنهم يشتركون بنظرتهم إلى مشهد واحد. بيد أن هذه اللوحة والأخرى التي تحمل توقيعاً يختلفان من حيث الأسلوب عن لوحة "بلاط كيومارز" كما أنه تمّ تعرّف منفذ "الشهنامه" وهو سلطان محمد لكن الثلاثة لهم روعة التخيل نفسها، بيد أنهم مجتمعون لا يكفون لإيجاد أرضية كافية لإمكانية تصوّر سيرة حياة شخص ولا سيما عند الجهل بدوره في إنتاج مخطوطة مصوّرة.

وتُساعد نظرة فاحصة في متابعة الخطوات العامة الخاصة بتنفيذ الرسم التوضيحي في المخطوطة. ففي البدء يُعطى الرسام قطعة ورق تُنسخ عليها النص وتُركت مساحات محددة للرسم عليها. وفي كثير من الأحيان لا يكتمل الرسم بل يُضاف في وقت لاحق كما في مخطوطة "خمسة" التي بدأها الأمير التيموريّ باهور (راجع الفصل الخامس). وبعد تهيئة الورق المنسوخ يتمّ الإعداد للرسم بتوفير الفرشاة والخبر الأسود الخفيف، ليبدأ الفنان بتخطيط الرسم؛ أحياناً باستخدام نماذج سابقة أو بذر مسحوق

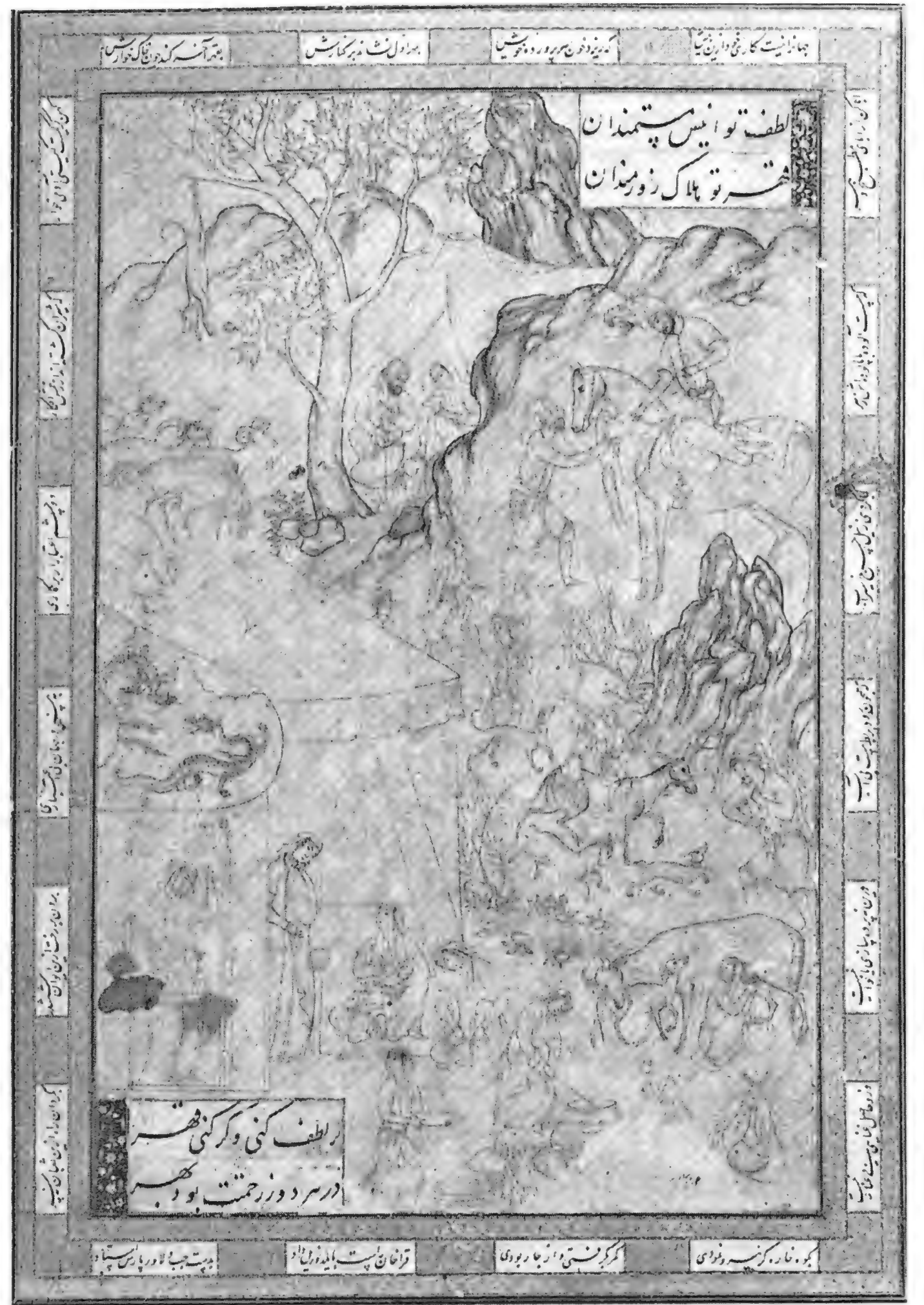


210. "كابوس زهاك"، الورقة 28 اليسرى، من نسخة طهماسب من "الشهنامه"، تبريز، 35-1525، أبعادها 34.2 في 27.6 سم. ملكية خاصة من الولايات المتحدة.

بعد يوم من زواجهما" (الصورة 38) وفي أواخر القرن الخامس عشر ترك بهزاد توقيعاً على رسومات نسخة القاهرة من "البستان" (الصورة 85)، بينما وقّع سلطان محمد رسّام "بلاط كيومارز" رسمين من رسومات نسخة "ديوان" حافظ التي نُفّذت برعاية سام ميرزا شقيق طهماسب. ففي لوحة "صورة الثمالة" (الصورة 211) يظهر توقيع مفاده "من عمل سلطان محمد" على لوحة فوق المدخل. بينما يُفيد زوج الأبيات الشعرية لحافظ بما يلي:

انتزع ملاك الرحمة كأس الثمالة وسفحه على الأرض، كماء الورد فوق وجنات الحواري والملائكة.

ولتمثيل هذا الشعر الصوفيّ رسمَ سلطان محمد دكان الخمر حيث يبدو الكلّ ثملاً على طريقته فهاهو الشاعر يتدلّى من النافذة العليا وعيناه محمرتان بينما ترتشف الملائكة الخمر؛ وهاهو زبون يترنّح خارجاً من الباب وشابّ عطش يتلقف جرة خمر خلال نافذته، وفي الحديقة الأمامية يبدو رجال البلاط (المتّيزون بعماماتهم ذات الذيل الطويل) والدرأويش (بثوب الصوفية ذات الأكمام الطويلة) غارقين في الموسيقى ومأخوذين حتى الأذقان بصرخات وجلبات الرقصة الصوفية المولوية. وكما هو الحال في لوحة "كابوس زهاك" يُضفي العمران نفساً طيباً من التنظيم على الصورة بينما يؤدي



212. لوحة "بهرام كور والراعي الذي شقّ كلبه لتهاونه في حراسة الخرفان فأكلهم الذئب"، ربما معدة لمخطوطة "خمس" المنقذة لطهماسب، تبريز عام 1540 على الأرجح. أبعادها 45.0 في 29 سم مع حافاتها. متحف الفنون الجميلة في بوسطن.



213. "نوشیروان في القصر المدمر" من "خمس" المنقذة لطهماسب، تبريز عام 1539-43. أبعادها 30.4 في 19.4 سم. المتحف البريطاني في لندن، المخطوطات رقم 2265، الورقة 15 اليسرى.

خاص يساعد في تجفيف الحبر ومن ثمّ الولوج في تخطيط اللوحة وتحديد تفصيلاتها وعناصرها الدقيقة، وبضربات خفيفة بلون غامق يعدّ الرسم، وعند حصول خطأ تُستخدم صبغة بيضاء غير شفافة لتصحيحه أو محوه تماماً. فمثلاً تتجلى هذه المرحلة في لوحة "بهرام كور والراعي الذي شقّ كلبه لتهاونه في حراسة الخرفان فأكلها الذئب" (الصورة 212). أمّا المرحلة التالية فهي التلوين حيثُ يبدأ بالفضي والذهبي ومن ثمّ تلوين خلفية المنظر الطبيعيّ وأجساد الحيوانات ثمّ الملابس. وأخيراً تأتي مرحلة اللمسات الأخيرة التي تتضمن التلوين بالخضرة وتلوين السحاب والعناصر المعمارية والزخرفية والتجهيزات الظاهرة في الصورة ثمّ تلوين الوجوه. إنّ لوحة "رستم نائماً" (الصورة 208) تشي بهذه المرحلة، بيد أنّ آخر مرحلة، وهي تسطير الفضاءات بين الأعمدة والنص والصورة، لم تكتمل.

ولا يُعرف فيما إذا كانت خطوات الرسم مقسّمة بين أكثر من منفذ أم أنّها أُوكلت لفنان واحد جملةً وتفصيلاً ويختلف التنفيذ اعتماداً على مستوى مقام الراعي أو العراب وحجم الورشة المنقذة له. فالشاه طهماسب كان له رسّامون متعدّدون وربما كانوا متخصصين ومحترفين، بينما قد يُعيّن شخصٌ واحد لتنفيذ الخط والرسوم

والتجليد أيضاً. وحتى منتصف القرن السادس عشر كانت فنون الكتاب معترفاً بها وليس الرسم، لذا جرى التعامل بهذا المفهوم الشموليّ بإدراج الخط والتزييق والرسم والتلوين والتذهيب والتجليد ضمن فن واحد وهو "فن الكتاب" كما حصل في بلاط تبريز. ولم يحصل أن تجتّ مرحلة من هذه المراحل على أخرى أو ابتلعتها، وبقيت كلّ خطوة مستقلة الإبداع. وفيما يلي بعضٌ من روائع الفن الفارسي. إنّ رائعة نظامي "خمس" المنقذة لطهماسب بين الأعوام 1539-1543 تمثّل ذروة فن الكتاب في عهد الصفويين الأوائل؛ إذ نسخها الخطاط الشهير شاه محمود النيشابوري، الذي زخرف الهوامش بزخرفة بديعة بالفضة وبزخات من الذهب كما زاد عليها الحيوانات والطيور على أرضية طبيعية مزدانة بالزهور والأشجار. كما تُركت مساحات في النص فارغة لملئها بالرسوم الإيضاحية، وتضمّ المخطوطة الآن أربعة عشر رسماً معاصراً بدت أكبر حجماً من مربع النص بل امتدت إلى داخل الهوامش من جوانب ثلاثة، ومن بينها أحد عشر رسماً نُسب إلى فنانين كبار وهم آغا ميراك ومظفر علي وسلطان محمد. أمّا لوحة "نوشیروان في القصر المدمر" (الصورة 213) ففيها ترك النص الذي كتبه سنة 946 (40-1539 م) مير مصوّر فوق الإيوان قائلاً: "أقم قلب الصحراء عند

تفاصيل مذهلة.

ولم يصلنا من هذه الحقبة سوى ثلاث زرابي، أشهرها واحدة من زوجين تُكنى بـ"زرابي الأردبيل" إحداها موجودة في لندن (الصورة 214) والأخرى في لوس أنجلوس. ويذكرُ تجار زربية القرن التاسع عشر أنَّ أصلَ هاتين الزريريتين من مزار الشيخ صافي أردبيل، بيدَ أنَّ هذا الكلام مشكوك فيه وعار عن الصحة. وقد حيكت الزريرتان من الصوف والحريير المستخدم في السداة واللحمة حيث تتبع كل ثلاثة غرزات سداة حريير صفاً من العقد. بيدَ أنَّ الزريريتين تختلفان عن بعضهما من حيث عدد العقد ونوعية النسيج وطول حمل الطنفسة (pile length)؛ فلزربية لندن ست وأربعون عقدة تقريباً لكل سنتيمتر مربع، بينما لمثلتها في لوس أنجلوس اثنتان وستون عقدة. ولزربية لندن خمس وعشرون مليون عقدة تقريباً، بينما لزربية لوس أنجلوس أربع وثلاثون مليوناً في حالتها السليمة. أما تصميم الزريريتين فنفسه، إذ تضم الزخرفة المركزية حلياً على شكل شمس ذات شعاع متفرغ محاطة بحليات معلقة فضلاً عن قنديلي مسجد يتدليان منها على المحور الطولي للزربية. بينما تكررُ كل زاوية ربع الزخرفة المركزية. ولونَت الزربية بعشرة ألوان - الأسود والأخضر ودرجات ثلاث من الأزرق وأخرى مثلها من الأحمر والأبيض والأصفر - تطفو فوق أرضية من الأزرق الغامق ويتناثر فوقها الأرابيسك. وتضم وزرتان جانبيتان بيتين شعيرين للشاعر الصوفي حافظ مفادهما:

ليس لي من ملاذ سوى بابك،

وما لناصيتي من مهجع سوى دربك.

وقد ذيلاً بتوقيع مفاده "عمل خادم البلاط، مقصود من كاشان سنة 946 (-1539 40)". وأغلبُ الظن أن كاشان هي مسقط رأس مقصود أو أصل عائلته أو موطنه، بينما يدلّ التوقيع على مكانته في الحاشية الملكية كما يدلّ حجمُ الزريريتين وتصميمهما وصناعتهما على الرعاية الملكية لهما وعلى تنفيذهما ضمن الورش الملكية أيضاً. غير أنَّ فكرة أن يكون المنفذ مقصوداً وحده غير واردة، فأغلبُ الظن أنه مصمّمها الذي رسمها على ورق مقوى سلّم إلى ورشتين ملكيتين تُجهزان بالمواد نفسها. وهذا ما يُفسّر اختلافهما عن بعض على الرغم من تشابههما من حيث التصميم والمواد والحجم أيضاً. أمّا الزربية الثالثة الموقّعة والمؤرّخة فهي زربية ذات ميداليونة تضم عدداً من طيور الكراكي وحلياً على شكل سحاب ويحيط بالميداليونة مشهد صيد جميلة يظهر فيها شخوص يصطادون أسوداً وغزلاناً وغيرها معتمرين العمامة الصفوية المميزة، والزربية أصغر حجماً من سابقتها إذ تبلغ أبعادها 5.70 في 3.65 متراً وتنفرد بأسلوب حياكتها على الرغم من تطابقها مع سابقتها من حيث التصميم. والميداليونة حمراء بينما جعلت الأرضية بالأزرق الغامق، ونُفذت الزخرفة بطيف واسع من الألوان الزاهية. ويظهر اسم غياث الدين جامي والتاريخ 949 (3-1542 م). كما تعرض هذه الزربية مشهد الصيد نفسها في مجموعة أخرى من ثلاث زرابي منسوبة إلى القرن السادس عشر، إحداها في بوسطن (الصورة 215) بأبعاد 4.8 في 2.55 متراً ولها 125 عقدة في كل سنتيمتر مربع. وتبدو فيها الميداليونة والوزرات غمطية، ففي الميداليونة المركزية تبدو التنانين وطيور العنقاء مطرزة بخيوط فضية وفضية مذهبة مرتبة على أرضية بلون سمك السلمون. وداخل كل لوحة رُبعية يوجد ستة خيول وفرسان يعتمرون القبعة الصفوية المميزة؛ وعلى الحافات يظهر رجالٌ بملابس أنيقة جالسين بالقرب من بركة في حديقة ذات أشجار مزهرة. ويشي أسلوب الرسم بتشبه دقيق بأسلوب رسم

محرومي النعيم، فليس من بناء أفضل منه في هذا العالم المدّمر."

وبينما كان العاهل الساسانيّ بصحبة وزيره في جولة فوق الخيول خارج القصر، وهو المعروف بحبه للرياضة أكثر من السياسة، صادف مروره خلال قصر مشيد وفيه بومان ينبعان. فتساءل الملك عن فحوى هذا النعيب فأجابه الوزير أنَّ أحدهما يطالبك بالقرية المخربة علاوة على قرية أو اثنتين مهراً لابنته العروس. اتفق اليوم الثاني مع ما قاله الوزير محدّراً من استمرار الملك في إهمال شعبه وتركه في تعاسة وتخلّف لأنّه في النهاية سيُجبر على التخلّي عن آلاف القرى المهمة. ولتصوير هذه الحكاية الأخلاقية ابتكر الفنان صورة مخيفة في عراء بائس يبدو فيها البومان جاثمين على الجهة العليا اليسرى فوق القصر، بينما يُصوّر خرائب القصر بالأسوار المتهرئة والبلاطات المتهدمة، كما يعجُّ المكان بالثعابين والسحالي والكلاب. وفي الأسفل يبدو رجلاً يقومان بتقطيع أشجار الصنصناف في إشارة إلى تردّي أوضاع الناس وتعاستهم. كما يبدو الجدول الفضّي الذي غدا مستنقاً بمياهه الأسنة يصبّ بين الصخور والأزهار الجميلة الموجودة إلى اليمين بينما تشربُ غزالتان من جدول آخر خلف القصر وتعششُ اللقالق وطائر السمّان بالقرب منه.

بيدَ أنَّ المخطوطة بقيت ناقصة طوال حياة طهماسب، وتُركت نجمة الإهداء (الورقة 1 اليسرى) بيضاء بينما ملئت الفراغات المتاحة بالرسم بين العامين 6-1675 بريشة محمد زمان (الصورة 226). وقد يعود عدم اكتمال المخطوطة إلى طهماسب نفسه؛ فقبل العام 1545 نبذ فنون الكتاب وركّز على الاستمتاع بممارسة فن الخط والرسم كما تُفيد المصادر التاريخية المتأخرة، كما أنّه انهمك في شؤون الدولة الحرجة وقتها فضلاً عن وفاة فنانيه المقربين فتراجع شغفه بالفنون تدريجياً. وحقاً، لم تسلم أي من المخطوطات الملكية المصوّرة من النصف الثاني من عهد طهماسب على الرغم من استمرار الرعاية وعلى نطاق واسع في أماكن أخرى.

لقد شمل الاهتمام الفائق بفن الكتاب خلال النصف الأول من القرن السادس عشر الفنون الأخرى ولاسيما المنسوجات والزرابي. ولصناعة الطنافس (بساط ذي حمل - pile carpets) في الشرق الأوسط وآسيا المركزية تاريخ طويل، بيدَ أنَّ القطع الإيرانية المكتملة التي وصلتنا كانت من القرن السادس عشر، بينما عُرفت نماذج أقدم من رسومات المخطوطات المصوّرة للقرنين الرابع عشر والخامس عشر. وعلى الرغم من وجود رسم من رسومات "الشهنامه" العظيمة التي نُفذت برعاية مغولية سنة 1335 على الأرجح، وتتضمن زرابي بصور حيوانية، تُشير أقدم النماذج إلى معرفة خاصة الزرابي ذات النقوش المنتظمة مع حافات تُشبه الخط الكوفي (الصورة 35). وشهد النصف الثاني من القرن الخامس عشر، كما تُشير رسوم المخطوطات أيضاً تحوّل الأشكال الهندسية تدريجياً إلى تصاميم من الأرابيسك تضم وزرات وميداليونات محفوفة بالأزهار ولفائف من أوراق الأشجار (الصورة 85)، وهذه التصاميم قريبة الشبه بمثلاتها المستخدمة في فن تزويق الكتاب وتجليده وتدلّ على انتقالها من الكتب إلى الزرابي. إن هذه الثورة في التصميم تعني أنَّ النساجين بدؤوا بتنفيذ التصاميم ليس بمحض ذاكرتهم وإنّما من الرسومات المتاحة. لقد أسس طهماسب المعامل الحكومية (أو كرخانة) لصناعة الزربية والمنسوجات في تبريز وكاشان وأصفهان وكيرمان. وتدرجياً غدت التصاميم أكثر تعقيداً، وضمت أزهاراً وأشجاراً وحيوانات فضلاً عن الشخوص والخطوط. وباستخدام العقد غير المتناظرة والحريير في السداة (warp) واللحمة (weft) والخمل (the pile) يكون الناتج أنماطاً زخرفية معقدة للغاية ذات

المخطوطات المعاصر ولا ريب أنّ التصميم الورقي للزربية مأخوذ من ورشة تصميم المخطوطات الملكي.

عندما نقلَ طهماسب العاصمةَ إلى قزوین سنة 1555، شيدَ له قصرًا جديدًا هناك وبمشاركة مجموعة من الرسامين من ورشته الخاصة قاموا بتنفيذ ديكور القصر برسم مشاهد شهيرة من الأدب ولاسيما من أعمال نظامي. واشتغل فنانون آخرون لعرايين آخرين ومنهم ابن أخت طهماسب، إبراهيم ميرزا (1543-1577) الذي كان خطاطًا معروفًا وفنانًا أيضًا. ومن بين أهم ما رعاه نسخة من "هافت أورانك" (أي "العروش السبعة") للشاعر الصوفي عبدالرحمن جامي (92-1414). وبعد التمهيد في المخطوطة تبينّت الخطوات المتبعة في تنفيذ مخطوطة رائعة في القرن السادس عشر. فقد تمّ نسخ المخطوطة على 304 قطعة ورق بيضاء عاجية أحادية الشبي تمّ ضغطها بشبكة رباعية الأعمدة من واحد وعشرين سطرًا (تشبه المسطرة). وتشيرُ معلومات النشر إلى أنّ النسخ تمّ في ثلاث مدن وهي مشهد وقزوین وهراة وأنّ خمسة ناسخين اشتركوا في نسخها وهم شاه محمد النيشابوري (وهو ناسخ مخطوطة طهماسب "خمسة") ومالك الديلمي ومحبّ علي وعيشي بن إشارتي ورستم علي وذلك بين الأعوام 1556 و1565، بيد أنّ النظام البريدي في تبادل أو نقل أو إرسال أجزاء العمل لم يكن إلا استثنائيًا. ففي حالتني (الورقة 10 الورقة اليسرى والورقة 207 الورقة اليمنى) يتبعُ الناسخان الطريقة التقليدية بترك أعمدة مستطيلة فارغة ضمن النص لغرض ملئها بالرسم الإيضاحي، بيد أنّ بقية الرسوم نُفذت بطريقة مختلفة؛ إذ قام الناسخ بمسح بضعة أبيات شعرية تاركًا جانبًا كاملاً من الورقة فارغًا، كما أعدت رسومات على أوراق كاملة منفصلة كريمة اللون. بعد ذلك تمّ جمعُ أجزاء المخطوطة حيث أُدخلت أوراق الخط في حافات ثنائية الطي ليتّم بعدها لصق النص في المكان المناسب في الأوراق الفارغة من ظهر الرسم. ثم تُضاف آلاف العناوين والفواصل بين الأعمدة والقطع الركنية المثلثة ومعلومات النسخ وتزيّن الهوامش بالتصاميم الزخرفية الزهرية والملونة بالذهب. وتُنسخُ الأبيات الشعرية فوق الرسوم التوضيحية. وتُلصقُ الأوراق ببعضها لتصبح ثنائية (صفحة يمينى وأخرى يسرى) ثم تُخاط بشكل كراريس أو ملازم وبالنهائية تأتي مرحلة تجليد المخطوطة؛ لقد كان العمل متقنًا بحيث لزم الأمر أحيانًا إجراء بعض الحذف.

ومن التدقيق في لوحة "المجنون يسترق السمع من خيمة ليلي" (الصورة 216) يبدو التوزيع المنطقي للفضاء فيها قد أحدث إرباكًا في التفاصيل؛ فالمشاهد المنفردة مثل العجوز الشمطاء تتحدث مع ليلي أسفل الخيمة في الجهة اليسرى العليا، أو الحطّاب والعريس الموجودين أسفل كتلة النص في الجهة اليمنى العليا، تبدوان معقولة تمامًا، ولكن من الصعب تصوّر المجنون متعريًا ومسترقًا السمع، وهو موضوع الصورة بينما يتكلّم مع الجمال إلى الحافة اليسرى من الرسم، أو دمج هذه الموضوعات مع بعضها في الصورة نفسها، فالناس أضحووا غريبين الأطوار والصور تبدو شبقية أحيانًا. فأسفل الخيمة على الجهة السفلى اليمنى، على سبيل المثال، نرى شخصًا بعمامة يُداعب ذراع شاب جالس في مدخل الخيمة بينما يترك ساقه ليداعبها شاب آخر. باختصار، يطغى الأسلوب الذي تطوّر في عهد طهماسب على الصور الثماني وعشرين في مخطوطة "هافت أورانك"، بيد أنّهم أكثر حيويةً وتهذيبًا. وما لاشكّ فيه أنّ أيادي عدة عملت على هذه المخطوطة كما أنّ نسبتها إلى أفراد معينين تحتاج إلى إثبات معقول. لقد أضفى تكرار اسم الراعي، إبراهيم ميرزا، عنصر الوحدة على المخطوطة، فهاهو



214. "زرايى الأردبيل"، تبريز؟ 40-1539 مصنوعة من الصوف المسوج بسداة ولحمة من الحرير. أبعادها 10.51 في 5.35 سم. متحف فكتوريا وألبرت في لندن.

اسمه يظهر خمس مرات في معلومات النسخ، حيث يُظَلَّلُ أحياناً بالذهب والحبر الملون وثلاث مرات أخرى على الزخرف العماري للرسومات؛ فالاسم يظهر في اثنين منها تحت اسم خاله، طهماسب، ما يعكس بجلاء سياسات الوقت. كما تُلقَى الأحداث المعاصرة بظلالها على الرسم بأكمله؛ فلوحة "زواج يوسف وزليخة" (الورقة 132/الصفحة اليمنى) قد تُلَمَّحُ إلى زواج ميرزا بنت طهماسب جواهر سلطان خانم سنة 963 / 1556 ولاسيما وأنَّ القابَّ ميرزا نفسه حُطَّت على البناية الموجودة فوق رأس يوسف المحاط بهالة من اللهب.

من نواحٍ عدّة يمكن أن تكون مخطوطة "هفت أورانك" مفترق طرق بين تقاليد مبكرة وأخرى متأخرة للرسم الإيضاحي في الكتاب الفارسي. ومابرَحَ الفن السائد هو فن الكتاب المصوّر الذي اعتبر تنويجاً لفنونٍ أخرى وهي الخط والتصوير والتزييق والتجليد والتذهيب، بيدَ أنَّ التصوير أضحى لاعباً منفصلاً بذاته. كما أنَّ الرسومات كانت تُنفَّذ خارج الكتاب ليتِمَّ في النهاية لصقها، وهي خطوة قصيرة لإنتاج عملٍ فني مستقلٍّ ومتميّز؛ وقد كثرت مثل هذه الأعمال في النصف الثاني من القرن السادس عشر؛ بل ساعدت على التأقلم السريع مع تبدّل الراعي ودور الفنان ولاسيما أنَّ المصادر الضرورية لعمل صفحة واحدة كانت أقلَّ بكثير من متطلبات عمل مخطوطة فخمة. وحقاً لم تكن هناك حاجة لوجود راعٍ للرسوم بل نُفِذت للسوق المفتوح وللهواة أيضاً. ومما يُذكر شيوع التواقيع المتروكة على العمل الفنيّ أو الرسومات مع تنامي الاهتمام بالفنون الفردية. لذا لم تعد التواقيع مخفيةً في العناصر العمرانية البائنة في الصورة كما في أعمال جُنيد (الصورة 38) أو بهزاد (الصورة 85)، بل حُطَّت بوضوح لافت جنباً إلى جنب مع الموضوع.

تكمُنُ الأهمية المتنامية لأسلوب فنانٍ بعينه في العمل على نسبه إلى مخطوطات ورسوم أقدم فضلاً عن الاهتمام المتنامي في جمع النماذج الموقّعة أو الأعمال المنسوبة وتضمينها في كراس خاص. وبذا ظهر نوعان من الكرايس في القرن الخامس عشر وهما كراس الخط وسجل القصاصات وفيه تُجمَعُ قطع الرسم والخط وقطع التثقيب والتصاميم وتُلصَقُ معاً لصقاً عشوائياً. في منتصف القرن السادس عشر طُوِّرَ نوعٌ جديد من هذه الكرايس حيثُ تلصق الرسوم أمام الخط بعناية فائقة، وقد لقي هذا الكراس رواجاً في بلاط المغول في الهند (الصور 371 و 374). ومن بين أشهرها كراس أعدّه مير سيد أحمد سنة 5-1564 لغايب بيك أوستاجو، وكان أحد قواد طهماسب، وفي مقدمته كتب قائلاً:

لقد كان من الضروري استعراض وفحص المخطوطات ونماذج الخط الآنفة الذكر ولاسيما وأنَّ هذه هي المرة الأولى التي تنظَّم وترتَّب فيها، إذ كان من الصعب بل من المحال أن يجد المرء كلَّ ما يصبو إليه، لذا رأينا عمل هذا الكراس ضرورياً لتذليل أي التباس أو إرباك.

لقد غدت المقدمات التي كتَبها خبراء مرموقون مثل مير سيد أحمد ودوست محمد ومالك ديلمي فضلاً عن ذكرها في مؤرخات القاضي أحمد ومير منشيء مصادر رئيسة لتاريخ فن الكتاب الفارسي لهذه الحقبة. كما أنها شاهد مهم على الوعي بأهمية تاريخ الفن فيها. فالكراريس لم تحتوِ على رسوم المخطوطات وحسب بل وضمت رسوماً تخطيطية أخرى نُفِذت في ورشات التصميم الملكية لتنفيذها في فنون أخرى. وحقاً تطفئ المشاهد الحكائية في القرن السادس عشر على المنسوجات والزربية والطنافس وحرير اللباس والمخمل. فقطعة القماش (الصورة 217) لها تصميم ميداليونة



215. زربية بمنظر صيد، تبريز؟ من الربع الثاني من القرن السادس عشر. حرير، بأبعاد 4.8 في 2.55 سم. متحف الفنون الجميلة في بوسطن.



216. "المجنون يسترق السمع من خيمة ليلي"، الورقة 253 اليمنى، من جامي، "حافظ أورانك" إيران، -1556
 65. الأبعاد 34.2 في 23.2 سم. متحف فري كاليري بواشنطن، دي سي.



217. ميداليونة خيمة، إيران القرن السادس عشر. مصنوعة من حرير المخمل. القطعة مجوفة من الوسط. قطرها 97 سم، متحف الفنون الجميلة في بوسطن.

القطعة اليمنى من توصيل قصاصات أخرى بها. وقد ازدانت قطع أخرى من القماش نفسه بميداليونات ذات فصوص مُستدقة على شكل رقبة الوزة موزعة حول ميداليونة مركزية. وباختصار يمكن القول: إن هذا التصميم الراقي يتوافق مع طريقة الحياكة المتقدمة ومع أصالة التصميم العام إذ قلما نجد تكراراً يُذكر وذلك بموضوعة الشخص في صفوف على نحو متناوب يميناً ويساراً مما يتيح تنوعاً زاهياً في الألوان المكررة.

الفنون في عهد الصفويين المتأخر (1576-1732) والزنديين (94-1750)

مخاطة على شكل خيمة يشي بتطابقه مع فن تزويق الكتاب المعاصر؛ فهذه القطعة المستديرة من المخمل الحريري المجوّف على قماش ستان ومغطاة بأشرطة ضيقة من رقائص معدنية تُظهر في الصورة المتشكلة عليها صيادين يقاتلون غموراً وأسوداً ويطلقون سهاماً باتجاه غزالان جارية. ويبدو أحد الصيادين مختبئاً خلف صخرة على الجهة اليسرى من المنظر، حاملاً بندقية قديمة ابتكرها الغرب خلال عهد طهماسب. ويُعتقد أن هذه القطعة استخدمت ديكوراً لبطانة مركز خيمة؛ وعلى ما يبدو إن الغزل الذي طوله أربعة وستون سنتمراً لم يكن كافياً للإحاطة بالمكان المطلوب لذا أكملت جهة

بعد وفاة طهماسب سنة 1576 تدهورت الأوضاع السياسية في إيران وسادت الفوضى مرافق الحياة كلها ولا سيما بعد اعتلاء حكام ضعفاء العرش، ولم يسجل مجال الفن إلا القليل في الجزء الأخير من القرن السادس عشر. فقد هاجر عديد الرسامين إلى بخارى ودلهي حيث وظفوا للعمل لدى البلاط (راجع الفصول 14 و 18) وعلى الرغم من أمر إسماعيل الثاني لعمل نسخة ضخمة من "الشهنامه"، ترك العمل على رسومها ناقصاً؛ بينما استعادت الفنون عافيتها في عهد عباس الأول (1629-1588) ونقله العاصمة إلى أصفهان سنة 1591 ويعد هذا الإجراء طفرة كبرى في رعاية العمران (راجع الفصل 13) والفنون الأخرى التي تحظى بالرعاية نفسها.

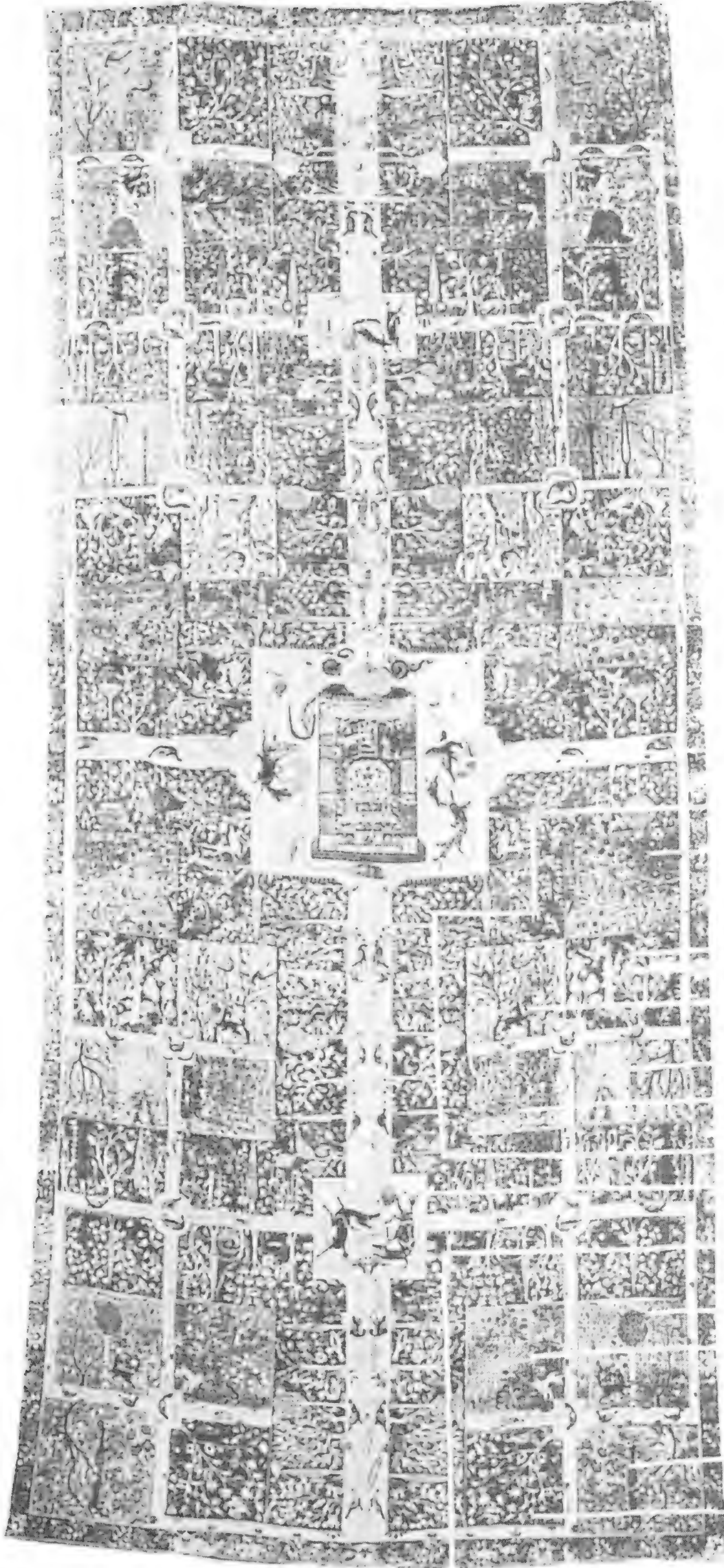
لقد شهدت صناعة الزربية تحولاً جذرياً في عهد عباس الأول إذ غدت سلعة تجارية للاستهلاك المحلي والتصدير إلى الخارج. وقد قام بإعادة توطين مواطني جلفا الأرمن على نهر آراكس في أذربيجان في جلفا الجديدة وهي ضاحية تقع إلى الجنوب من أصفهان وكان لاحتكارهم تجارة الحرير مصدر ثرائهم الرئيس وأكبر عائد مهم للدولة الصفوية. وفي القرن السادس عشر حلت تصاميم الشخصيات الرائجة في زرابي البلاط وفي أقمشته محل المجاميع الزهرية المعروفة. ومنها نوع يطلق عليه اسم "الزرابي البولونية" ومنها ثلاثمئة زربية معروفة، كان الكثير منها هدايا لأوروبيين في إيران أو رعاها نبلاء من أوروبا. وعلى الرغم من أن بعضها غارق في أنماط زهرية قائمة، إلا أن البعض الآخر حيك بألوان زاهية بالأخضر الفاتح والأزرق والأصفر والحرير الوردى على حرير أو سداة قطنية مطعمة بالتطريز بالفضة والذهب؛ وسميت بالبولونية عند عرضها في معرض باريس سنة 1878 نسبة إلى إحداها من كراكو (Karkow) تحمل شعار النبالة لعائلة سيزارتوريسكي البولونية. كما عُرِضت زربية مسطحة في ميونيخ لها التصميم نفسه وتحمل درع سيغيسموند الثالث، ملك بولندا. وقد عُثِرَ على وثيقة مدونة في أيلول / سبتمبر 1602 تذكر أن سيغيسموند ابتعث أرمينياً وهو سفر موراتفيج لاقتناء زربية حريرية من كاشان، فاشترى ستة أزواج ودفع المزيد من الكرونات مقابل وضع درع الملك عليها.

وتتشابه تصاميم الزرابي البولونية فيما بينها ولا سيما من حيث أنماط زخرفة الحافات والحقل المستطيل مع تنوع مساحته الداخلية، الذي يضم واحدة أو أكثر من الميداليونات وأرباعها في المناطق الركنية. أما الأرضية فعادةً ما تكون من الأرابيسك الزهري ووريقات لولبية التصميم في تكرار بهي ما جعل الاسم المعروف به غير مناسب. ومن النماذج الجديرة بالوقفة هي زربية من اثنتين مملوكتين سابقاً لعائلة دوريا (الصورة 218) إذ الألوان الزاهية من الأحمر-البرتقالي والوردي والأبيض والأصفر والأخضر الفاتح والأخضر والأزرق والأزرق الفاتح والغامق والأرجواني والبني الفاتح والغامق. إن زريتي دوريا البولونية استثنائتان لزخرفتهما ذات النسق غير المتماثل، وجُعِلت أرباع الميداليونات في إحدى النهايات بينما الميداليونة المركزية لم تكن في المركز تماماً. وأغلب الظن أنهما حيكتا ليوصلا من نهايتهما ببعض.

وهناك مجموعة من الزرابي تُنسب إلى عهد عباس وتعرف بـ "زرابي المزهريات" (الصورة 219). ويمتاز تصميمها ذو الاتجاه الواحد بتعريشة تغطي ثلاثة مستويات، واحدة منها جُعِلت من كرم لولبية الشكل وعاجية اللون والأخرى من الأحمر الكثيف وسويقات زرق طالعة من المزهريات وتحمل براعم كبيرة وأخرى صغيرة وزهيرات



218. زربية بولونية دوريا، إيران إبان القرن السابع عشر. طُفِسة مطرزة بالذهب والفضة على أسس من الحرير والقطن. أبعادها 104ز4 في 1.80 سم. متحف الزرابي في طهران.



220. زربية حديقة، كيرمان في الربع الأول من القرن السابع عشر. مجبوكة من الصوف على القطن، والصوف على الحرير. 8.75 في 3.75 سم. جيور، المتحف المركزي.

أنه تمَّ جرُّها في قلعة آمبر قرب جيور في التاسع والعشرين من آب / أغسطس سنة 1632. وكمثيلاؤها من النوع نفسه تمثل تصميم حديقة فارسية مقسمة إلى أربع حسب مجرى الجداول؛ ففي المركز وجد سراق ذو قبة زرقاء وباطن مزدان بديكور باذخ. ويُلحظ أشكال طبيعية من الأسماك والبط والسلحفاة وحيوانات صينية كالتنانين وحيوان الجين لين الخرافي سابحة في الماء؛ كما ازدانت الحقائق بزروع ونخل وأشجار السرو والفاكهة والزنابق والأزهار والقرنفل. وتُرى أيضاً طيور الدراج المعشعة فوق الأشجار تُطعم صغارها في العش وتستقر في العشب. وقد نُفذ هذا التصميم بدرجات متنوعة من ألوان الأزرق والأخضر والأصفر وغيرها من الألوان الزاهية على أرضية حمراء، وهذه الزربية أروع قطعة من بين زرابي الحقائق التي بناها عباس في أصفهان المعاصرة وغيرها من مناطق إيران (راجع الفصل الثالث عشر).



219. قطعة من زربية مزهرية، كيرمان إبان القرن السابع عشر. من الصوف وأبعادها 2.44 في 1.44 سم. برلين، المتحف الإسلامي.

منسقة ووربقات نباتية. أما الألوان فمتنوعة ومرتبة ترتيباً بهيجاً صبغ بها الصوف على أرضية زرقاء غامقة أو حمراء وغيرها. كما يتميز هذا النوع بخيوط السداة القطنية وخيوط اللحمة الثلاثية ومنها الأول والثالث جُعلا من الصوف أما الأوسط فمن الحرير أو القطن. لقد تميّزت تصاميم زرابي كيرمان في القرنين التاسع عشر والعشرين بخواص اضطلعت بها، وأغلب الظن أن الزرابي ذات المزهريات تُنسب إلى كيرمان أيضاً.

لكن السمة الفنية لزرابي المزهريات موجودة أيضاً في زرابي ذات الأرابيسك والمناظر الطبيعية وتصاميم الحقائق، ويعود أقدمها إلى أقدم زرابي الحقائق، ومنها زربية ضخمة (أبعادها 8.75 في 3.75 سم) التي عُثر عليها سنة 1937 في غرفة مغلقة في قصر مهراجا جيور في آمبر بالهند (الصورة 220). وتذكر رقعة ملصوقة بالبطانة

وتشي مشغولات أواخر القرن السادس عشر المعدنية بذوق جديد للقوام الرهيف الناعم ذي زخرفة بخط "نستعليق" الفارسي فضلاً عن اختفاء الترصيع بالمعادن الثمينة بينما عادت الشخصوس إلى الظهور بقوة بعد اختفائها من المشغولات المعدنية الإيرانية منذ القرن الرابع عشر، بيد أن رواجها كان متواضعاً بالمقارنة مع الزخرفة النباتية التجريدية؛ ومن بين أشهرها مسند مصباح عمودي الشكل يتميز بشكله الأسطواني الرشيق وقاعدته المتسعة نحو الخارج وقده الموشوري متعدد الأوجه أو مثلّم الجوانب (الصورة 221)، كما يبدو الشكل العام مزهواً بديكور من مجاميع زخرفية متعرجة من الأرابيسك اللولبي. ومن الأشكال الشائعة أيضاً وقتئذ شكل وعاء النبيذ ذي الأقدام المسطحة والشفاه المتسعة نحو الخارج فضلاً عن أباريق ذات أجسام كروية وصنابير منحنية ودلاء ذات قواعد رشيقة وجوانب منحنية تصاعدياً. كما أنها تزدان بديكور نباتي ومجاميع أرابيسك ولبعضها أشكال آدمية وأخرى حيوانية في وزرات أو فصوص متعددة على أرضية من لفائف نباتية؛ وعلى العكس من الأواني المبكرة التي زُخرفت بأسماء منفذها ومكانها، فإن المشغولات المعدنية الصفوية نُقشت بقصائد فارسية وبأسماء أصحابها داخل وزرات. وفي بعض القطع تُركت الوزرات فارغة ما قد يعني أنها صُنعت للسوق، ولبعضها الآخر أسماء أرمينية ما قد يعني أنها نُفذت لرعاة أرمينيين من سكان جُلغا الجديدة.

وعلى الرغم من أن عباساً أمر بتنفيذ مخطوطة كبيرة الحجم من "الشهنامه" كان المشروع جماعياً نفذته كوكبة من الفنانين حسب الاختصاص وبذا حلّ العمل الجماعي محلّ التفرد الكامل في التنفيذ وهنا كانت أهميته الكبرى؛ فقد كان قائد الفريق هو رضا (1565-1635 على الأرجح) الذي كان على علاقة بالشاه نفسه وتوضّح ذلك باللقب الذي اكتسبه "العباسي". ويعود الفضل في معرفتنا هذا الأمر إلى المدونات التاريخية التي وصلتنا من هذا العصر فضلاً عن توقيعه الذي تركه على العمل، ونستشف من هذه المعطيات سيرته المهنية بدقة التي كانت مجهولة ومن المحال معرفتها قبل قرن أو حتى نصف قرن. ورضا العباسي هو نجل علي أصغر الذي كان فناناً نشطاً في بلاط طهماسب؛ وعندما تخلى طهماسب عن الرسم في العقد 1540، انتقل رضا إلى مشهد وبقي فيها عشر سنوات حيث صقل موهبته في الرسم وفي تصوير مشاهد اليوميات (genre scenes) المحبذة لدى رعاة الفنون من غير أهل البلاط. فلوحتة المبكرة الموسومة "الشاب ذو الثوب الأزرق" (الصورة 222) تشي بمزايا الرسم لحساب البلاط في العقد 1570 و 1580 التي تتميز بحسن التصميم وبمعالها المغلقة والمساحات الواسعة من اللون الرئيس؛ بيد أن رضا هو من أدخل الحافة الزائدة إلى العمامم والزنانير؛ وكان أول ظهورها في أعماله المنفذة بين الأعوام 1591 وهو أول تاريخ وضع هذه الزائدة على عمل له، والعام 1603 هو العام الذي ترك فيه أول توقيع له على رسم بصفته "رضا العباسي". واختصت موضوعات لوحاته بشباب البلاط لتنتقل فيما بعد إلى شرائح أخرى من مجتمعه كالعمال والمتصوفة، وتشير المصادر إلى معاناته من أزمة منتصف العمر حين أثر مرافقة بسطاء الناس فتبني قضاياهم وترك محابة رجال البلاط فهجر بيئتهم؛ ففي اللوحة "نشمي الرامي" (الصورة 223) المؤرخة في الرابع من ربيع الثاني سنة 1031 / الموافق الخامس والعشرين من شباط / فبراير 1622، يظهر أحد رفاق رضا في منتصف العمر ويبدو فيها رجل حشاش رثّ الملابس جلف الهيئة نشوان يستمتع بتدخين أنبوب الأفيون، وقد سخر رضا تقانات اللون والخط في وصف صورة الشباب الضائع حتى كاد ظهور



221. مسند مصباح، إصفهان؟ إبان القرن السابع عشر. من النحاس المحفور، ارتفاعه 35 سم، وقطر القاعدة 18 سم. المتحف المتروبوليتان بنيويورك.



223. رضا، "نشمي الرامي"، إصفهان، 1622. أصباغ مائية كامدة على الورق. أبعاد 19 في 10 سم، كامبريج، متاحف جامعة هارفارد.

مثل هذا الشخص ضمن أعمال رضا أن يكون إهانةً لمراسيم البلاط ومشاعر رجاله، لكن ما قصده رضا هو تصوير التحول الكبير الذي كان المجتمع الصفوي في خضمه الذي نتج عن تغيير الشاه عباس للبنية العسكرية للجيش من القبلية إلى المهنية ولاسيما بعد إدخال السلاح الناري إلى تجهيزاته الحربية. وبذا صارت النظرة إلى وجود شخص مثل نشمي الرامي في جيش من الفرسان غير ضروري، ومن الطبيعي أن يجد مثل هذا السجين سلوى لحياته في تدخين الأفيون.

لقد كان لرضا تلميذ موهوب عُرف بـ "معين المصور" أي: الرسّام، وقد أنجز لوحاته طوال القرن السابع عشر. في بداية حياته المهنية اشتغل على "الشهنامه" لكنه عُرف بالدرجة الأولى برسّام الصفحة الواحدة التي تلخص جمال إيران في القرن السابع عشر. فقد امتازت أعماله بالمهنية العالية ودقة الملاحظة كما في الرسم بالحبر لنمر يهاجم شاباً (الصورة 224). وتبدو الصبغة الخفيفة من اللون الأحمر الفاتح مستخدمة في



222. رضا، "شاب بستره زرقاء"، قزوین، عام 1587 على الأرجح. أصباغ مائية كامدة فوق الورق. أبعاد 13 في 7.5 سم، كامبريج، متاحف جامعة هارفارد.



224. معين، "نمر يهاجم شاباً"، إصفهان، 1672. بالحبر البني على ورق. أبعاد 13.7 في 20 سم. ، متحف الفنون الجميلة في بوسطن.

رسم الحيوان وفي تخطيط قبعات يعتمرها رجال ثلاثة يحاولون كبخ جماح النمر، ويُلاحظ أيضاً شريط نصي في قمة الصورة تشرح قصتها وكما يأتي:

كان يوم الاثنين من أيام شهر رمضان المبارك من العام 1082 عندما تكررّ سفير بخارى بهدية قوامها نمر ووحيد القرن قدمها لجلالة الشاه سليمان. وعند "دروازة- دولت" قفز النمر فجأة ممزقاً وجه صبي البقال وكان في الخامسة عشر أو السادسة عشر من عمره، فمات في غضون ساعة، وقد سمعنا بالبقال لكننا لم نلتق به؛ وفي السنة نفسها ومنذ بداية النصف الثاني من شعبان وحتى الآن، الثامن من شوال شهدنا سقوط الثلج ثماني عشرة مرة بحيث كان عناء إزالة الثلج استفزازياً للناس، بينما اشتعلت الأسعار حتى أضحي الخطب والوقود عملة نادرة، حتى القناني الزجاجية ومنها قوارير ماء الورد غادرتنا بلا عودة. ياربّ امنحنا صبراً! إنها ليلة الاثنين الثامن من شهر شوال من سنة 1082، مازال الثلج يسقط، لذا بالبيت. رسمتها ريشة معين المصور.

إنّ بداهة الرسم ووضوح المرجع فريدان في الرسم الفارسي ويمكن تفسيرهما في الموضوعات الفريدة للوحات معين؛ وعلى العكس من أولئك الرسامين الذين عملوا في إنجاز "الشهنامه" أو قصائد نظامي أو في فن التصوير، فقد صور معين أحداثاً من صميم عصره وزمانه. وتمتاز لوحاته بتصويرها الصحفي ولأنّها لا تقتصر على يوميات بعينها استلزمت شرحاً لبيان موضوع اللوحة؛ وعلى الرغم من أنّ هناك العديد من الفنانين الذين تركوا توقيعاتهم أو أرّخوها أو شرحوها، تشي نصوص معينة أكثر تفصيلاً وإيضاحاً للحياة اليومية المعاصرة في أصفهان فكان تنفيذ العمل وزمانه مثلاً "في البيت يوم الاثنين الثامن من شباط / فبراير من عام 1672 عندما أجبرته نزلة برد شديدة على البقاء في البيت." وتُثبت مثل هذه التفاصيل استقلالية الرسامين المتنامية عن الرعاية الملكية وعن ورش البلاط أيضاً.

ومن بين أشهر أعمال معين لوحة رسمها لأستاذه رضا (الصورة 225) عبّر فيها عن حبه وتقديره له، وأرّخها في الرابع والعشرين من كانون أول / ديسمبر سنة 1673



225. معين، "صورة رضا"، إصفهان، 1673. أصباغ مائية كامدة على الورق. أبعادها 18.7 في 10.5 سم. مجموعة كاريت بمكتبة جامعة برنستون.

بطلب من نجل معين، وفيها يبدو الفنان المسن جالساً محاطاً بأدوات فنّه وهو يحّدق من خلال نظارته في لوحة لرجل بلباس أوروبي وقد وضعها في حجره. وتشبي اللوحة بالكثير من ميزات لوحته "نمر يهاجم شاباً" كارتجالها، إلّا أنّ النص الموجود عليها يُفيد أنها نُفّذت على مرحلتين وربما كانت امتداداً للوحة سابقة نفّذها سنة 1635، شهراً واحداً قبل وفاة رضا. وهناك نسختان من اللوحة نفسها، ما يعني أنها لم تكن تلقائية أو وليدة لحظتها كما قد يبدو للوهلة الأولى؛ وتعد هذه اللوحة نادرة لفنان فارسي في لحظة الرسم، بيد أنّها تعود إلى تقليد إسلامي معروف في الرسم لم يكن بالضرورة



226. محمد زمان، "فتنة تذهل بهرام كور" أضيفت إلى "خمسة" المنفذة لطمهاسب، إصفهان، 1675. لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطات، رقم 2265، الورقة 213 اليمنى.

التي غدت مركزاً مهماً للخزف أواخر القرن الخامس عشر. ومن بين أهمها مجموعة من الأواني المطلية باللمعان وهي تقنية انتعشت على نطاق واسع في النصف الثاني من القرن السابع عشر. على الرغم من أنها لم تكن شائعة شيوع مثيلاتها من الخزف المطلية بالأزرق تحت التزجيج، فقد تنوعت الأواني الصفوية وتعددت أغراضها ومنها قوارير وأباريق وجرار وقلل وقواعد الشيشة والأطباق والمبصقات والصحون والطاسات والأقداح، وكان معظمها صغير الحجم؛ فالقوارير على سبيل المثال لم تزد على 28 سم طولاً والصحون 22 سم قطراً. أما بدن إناء الفريته الكلسي الأبيض فكُسي بالمرّو (أو الكوارتز) الترابي النقي المبّقع بالأزرق الغامق أو أحياناً أخرى بالتركواز أو الأصفر الليموني. وأخيراً تُزجى الآنية بالزجاج الشفاف. أما صبغة اللّمعان فتكون نحاسية

فارسيّاً على وجه الخصوص؛ فقد جسّد معين أستاذه رضا والأخير يرسم رجلاً في لباس أوروبي كما فعل معين نفسه؛ وليس مؤكداً أن يكون هذا الإلمام باللباس الأوروبي يعني إلماماً مماثلاً بطرق رسم الشخصيات الأوروبية أيضاً؛ فأغلب الظن أن تلقائية التنفيذ وغرابة الموضوعات كانت تأويلات فارسية لأفكار أوروبية أو ربما علامات فارقة في الأسلوب الذاتي المميز لكل منهما.

بيد أن عناصر الرسم الأوروبية يمكن إدراكها إدراكاً جلياً في أعمال رسام آخر معاصر لمعين وهو محمد زمان (اشتهر بين الأعوام 1649-1704) الذي رسم لوحات لأشخاص في لباس أوروبي، بل إنه رسم مشاهد استوحاها من الإنجيل من طبعات فلمنكية *Flemish* وإيطالية وُزعت في إيران الصفوية، ويُلحظ التركيز على العناصر الأجنبية كالأجواء ومشاهد الليل والظل. وقد حظيت أعماله بالتقدير العالي من لدن البلاط حتى دُعي لإكمال واحدة من أروع مخطوطات المكتبة الملكية وهي "خمسة" لنظامي التي شارك في رسوماتها جهابذة الرسم في منتصف القرن السادس عشر (الصورة 213) للشاه طهماسب. وقد عدّل محمد زمان رسم الشخصيات في بعض اللوحات كما في لوحة "خسرو وشيرين يستمعان إلى قصص" (الورقة 66 اليسرى) بينما أسهم في لوحات أربع أخرى أضيفت إلى المخطوطة ومنها "فتنة تذهل بهرام كور" (الصورة 226)؛ وفيها حدث من رائعة نظامي "حافت بيقار" (بمعنى "الصور السبع")، إذ يصطحب بهرام كور فتنة في رحلة صيد محاولاً كسب إعجابها وودّها بشجاعته وأقدامه، وعلى عكس ما توقع سخرت منه ومن إنجازاته قائلة: إن كثرة التدريب تكمن وراء أي إنجاز ما أغضبه وأمر بقتلها لكنها تهرب لتعود بعد سنتين حاملة ثوراً على ظهرها. والصورة تظهر لحظة لقائهما، وعند سؤالها عن قدرتها على حمل الثور على ظهرها أجابت أنها تحمله يومياً منذ صغره وأنه بينما كان يكبر كانت قوتها تزداد وبذا فإن "ثمرة التدريب الكمال".

ويختلف أسلوب محمد زمان في أوروبا الرسم (جعلها أوروبية) عن رسم المخطوطة الفارسية التقليدي من حيث استخدام منظور واحد لخلق إحساس بالفضاء ولتركيز الانتباه على الشخصية أو الحاكم، فضلاً عن تقانات الفضاء الأخرى التي استعارها من الفن الأوروبي ويضمنها العناصر المعمارية التي ملأ بها الزوايا السفلى كما أنه جعل منظر فتنة والثور من الخلف بطريقة ذات الأبعاد الثلاثية (*Repoussoir*) لم يعرفها الفن الفارسي منذ نسخة "الشهنامه" المغولية في منتصف القرن الرابع عشر (الصورة 35). ومن بين التقانات الثلاثية الأبعاد أيضاً استخدام التضليل لإضفاء العمق والسمك بل الشفافية كما في الظلال على جسم الثور وعلى قارورة الخمر أو في درجات الشفافية كما في تنورة فتنة. ويمكن إرجاع هذه التأثيرات الثلاثية الأبعاد إلى المراحل الأولى لفن رسم المخطوطات الإسلامية ناهيك عن أن الموضوع تقليدي. وبالنتيجة يدمج الرسم والقوالب العناصر الأوروبية والتقليدية معاً في قوالب هذا الأسلوب المرموق للرسم الإيراني المتأخر على المستويين المحدود والواسع. ويُعتقد أن هذه الأفكار الأوروبية وصلت إيران خلال الهند، إذ استوحى فنانون صفويون آخرون أمثال شيخ عباسي بعض أعمالهم من الرسم الهندي.

أما في مجال صناعة الفخار، فقد كانت للأواني المصنوعة من الخزف الأزرق الفضي (الكوبالت) على الأبيض الخطوة الكبرى من بين الآنية الصفوية؛ فقد كان الصفويون مولعين بالطراز الصيني منه الذي وسم العالم الإسلامي لقرون (الصورة 90). بيد أن ماوصلنا منها مجهول المكان والزمان على وجه اليقين، لكن معظمها يُنسب إلى مشهد



اللون وقد تتباين من حيث الكثافة. وعلى العكس من الأواني الزرق-البيض ذات الأشكال المستوحاة من أشكال وتصاميم صينية، استمد الفنان الصفوي أشكالها من نماذج من الشرق الأدنى ومن بينها باقات الورد والأشجار والزهور وأوراق الأشجار. وعلى ما يبدو أنها أنتجت في ورشة واحدة أو في ورش متقاربة ولا تُعرف هوية الخزافين ماعدا واحدة وقّعها خاتم. وتُعدّ الجرة ذات الصنبور (الصورة 227) وثلاثة مقابض تحيط بكتفه أمودجاً لهذه المجموعة وغيرها من الأواني الفخارية، فضلاً عن شكله المستدير المقرّص بينما شكّلت القواوير على نحوٍ مختلف وعادةً ما كانت مُستطالة ومتعرّجة.

انطفأت نيران السلالة الصفوية الداوية بالحملات الأفغانية التي بدأت سنة 1732.

227. جرة مطلية باللمعان ذات صنبور، إيران، القرن السابع عشر. ارتفاعها 14.5 ف. ديفيد ساملنك، كوبنهاغن.



228. جعفر، "بلاط كريم خان زند"، شيراز، أواخر القرن الثامن عشر. لوحة زيتية من متحف بارس في شيراز.

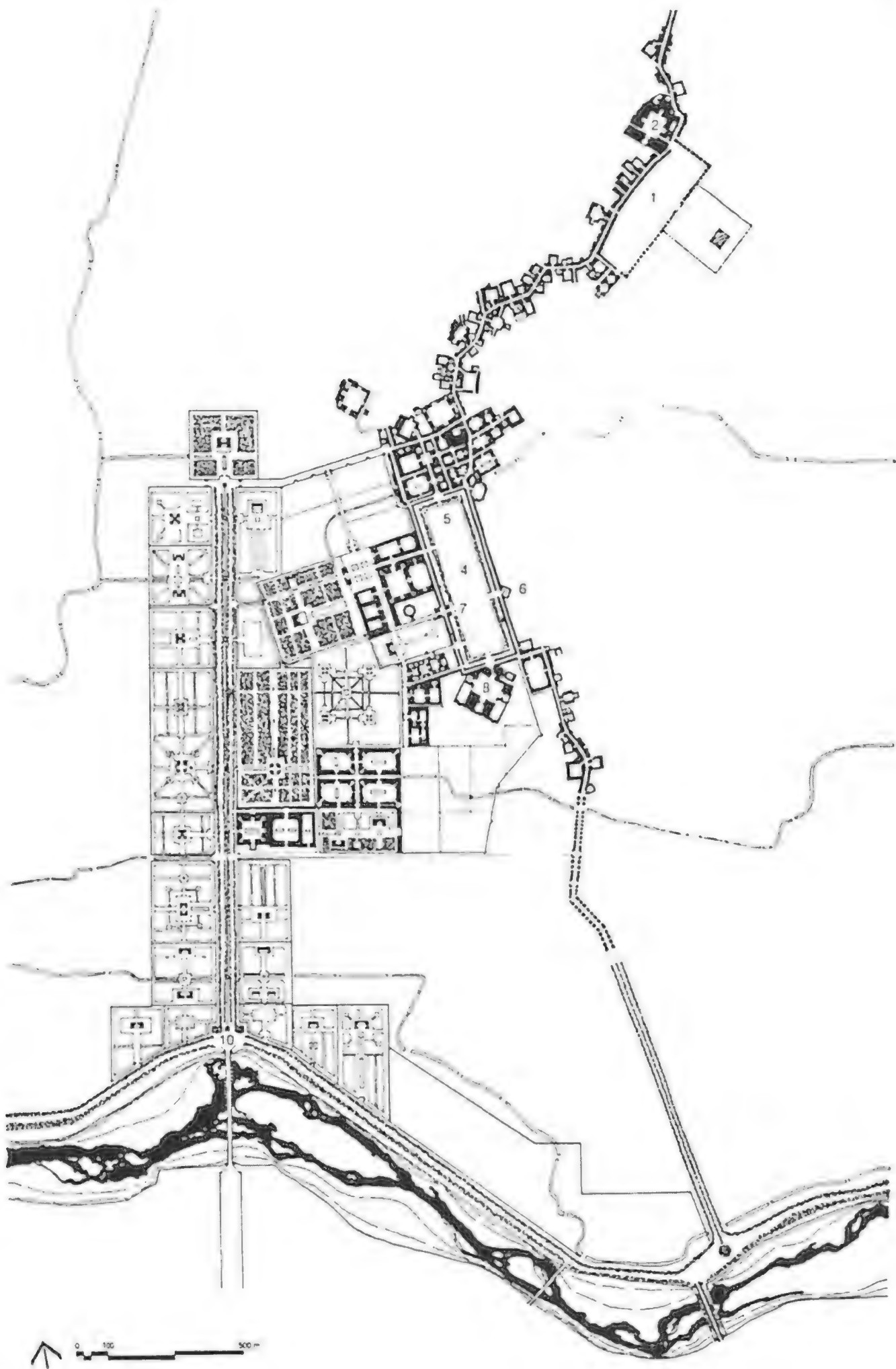
ولم تساعد نأر الغزو أو نتائجه المدمرة في رعاية الفنون اللهم إلا ما كان إبان حكم كريم خان زند المزهرة المستقر (العهد 79-1750) الذي حكم من شيراز بوصفه وكيلاً لإسماعيل الثالث، حيث عادت هذه الرعاية إلى الانتعاش من جديد في بلاد فارس. وقد عُرف كريم خان بوصفه عمراناً مرموقاً، وقد ازدانت جدران قصره بلوحات زيتية كبيرة كالصورة 228؛ بيد أن أهم فنان في هذه الحقبة هو صادق الذي نفّذ في النصف الثاني من القرن السابع عشر لوحات زيتية كبيرة وصغيرة كما عمل في رسم المخطوطات وفي الدهان (أو الورنيش). وفي أي من هذه الفنون اندمجت العناصر الغربية من التظليل وصنع القوالب والأقمشة بتقاليد الفن الفارسي المميزة بحرفيتها الدقيقة وثراء ألوانها.

العمارة في إيران في عهد الصفويين والزنديين

المزار في مشهد بخراسان. كما أن عودة المزار تحت سيطرتهم بعد عقد من الزمان لم يحج العار الذي وُسموا به؛ ومن الناحية العملية رعى الشاه عباس المزار مرة أخرى بعد حجة التوبة التي قام بها في شتاء العام 2-1601. إن نقل العاصمة من المنطقة الحدودية غير الآمنة إلى مركز الدولة كان إجراءً سياسياً الغرض منه تدعيم سلطة الدولة السياسية والدينية وأدى إلى بزوغ دولة رأسمالية، فغدت إيران الصفوية حاضرة العالم الاقتصادية والدبلوماسية.

لقد كان أخطر جزء من البرنامج الذي تبناه الشاه عباس لتعمير عاصمته الجديدة هو

229. مخطط مدينة أصفهان في عهد الشاه عباس الأول. 1. الميدان القديم؛ 2. مسجد الجمعة؛ 3. السوق؛ 4. الميدان الجديد؛ 5. بوابة السوق؛ 6. مسجد الشيخ لطف الله؛ 7. عالي قابو؛ 8. مسجد شاه؛ 9. جهاز باغ؛ 10. سي أو سي بول.



لقد كانت صروح الدولة الصفوية وعمائرها هي الأكثر جذباً وروعةً من بين الإنجازات العمرانية الإيرانية قاطبةً من حيث كسوتها الرائعة التي جعلت من الآجر المزجج وبواباتها الشاهقة وقبابها البصلية الشكل ومنايرها الرشيقة، وهي مزايا وسمت العمران الفارسي، وقد كان لذلك التميز عمقٌ سياسيٌّ وتاريخيٌّ من جهة ولاسيما في أصفهان التي كانت ثالث عاصمة سلجوقية، ومن جهةٍ أخرى امتاز العمران الصفوي بتصميمه المفتوح والبسيط والقابل للتعديل والتبديل بالإضافة؛ بيد أنه افتقر في الوقت نفسه إلى الابتكار من حيث الشكل والتركيب بسبب الضغط الذي كان يُمارس على العمرانيين لإنجاز مبانيهم الضخمة في أقصر وقت ممكن، لذا استخدمت الكسوات الآجرية للغطية على تفاهة الهيكل أو عناصره المبتذلة. بيد أن هيئة الدولة تجسدت في تخطيط مجاميع العمائر المدنية وتنفيذها ولمختلف الأغراض التجارية والدينية والسياسية وفي بناء متناسق خال من التناقض أو التصارع. وبينما عبّر الرسّام الصفوي عن اعتزازه بتاريخ الفن، أظهر المهندس إحساساً مرفهافاً بالإرث العمراني حتى وإن كان تيمورياً في خراسان أو محلياً في أصفهان وماحولها.

وعلى الرغم من صمود نماذج كثيرة من العمران الصفوي من القرن الأول لحكمهم، التي دلّت على الرعاية الكريمة من لدن الحكام الصفويين (راجع الفصل الثاني عشر)، إلا أن أياً من عمائر القرن السادس عشر لم تسلم لذلك عولنا على ما وصلنا من نصوص تؤرخ بناءها أو إعادة إعمارها كالمساجد والمزارات والأضرحة؛ وقد ذكر الإخباريون أن ما لا يقل عن أربعين مشييداً أنجز في عهد طهماسب (العهد 76-1524) الذي صبّ جل رعايته على قزوین التي اتخذها عاصمة له سنة 1555، ولم ينبج من الزلازل التي هدمتها سوى بوابة قصره وسرادقه. وتصفّ النصوص التي وصلتنا رسومات الجدران المستوحاة من مشاهد وأحداث أدبية ولاسيما من الشعر الفارسي وزوجين ملكيين متوجين وحفلات مباراة البول والصيد وولائم وثيمات صينية كالتنانين والعنقاء والبط الطائر جعلت داخل قناطر أو أقواس، فضلاً عن رسومات أسوار قصر ذي طابقين في ناين مستوحاة من فنون الكتاب المعاصرة؛ بيد أن هذا الفتات من المعلومات لا يُعين كثيراً في تقييم الأسلوب العمراني للحقبة الصفوية الأولى، الذي لم تتضح معالمه قبل انتقال العاصمة إلى أصفهان في عهد الشاه عباس الأول (العهد 1629-1588).

وقبل نهاية القرن السادس عشر أضحى الصفويون في وضع مأساوي لا يحسدون عليه، ففي أعقاب وفاة طهماسب غداً وجودهم موضع جدل محفوف بالتحديات الداخلية والخارجية، بعد أن تقوّضت الأسس التي قامت عليها الدولة الصفوية بسبب الخلافات العميقة داخل الخط الصفوي ولاسيما بخصوص الوريث الأحق لعرش طهماسب. وقد قامت دعائم الدولة الصفوية الدينية على أساس القبول الجماهيري للمبدأ الشيعي الاثني عشري ودور الصفويين كأئمة لهذا المذهب. ولكن في العقد 1530 فقد الصفويون سيطرتهم على المراقدة الشيعية الرئيسة في النجف وكربلاء لمصلحة منافسيهم العثمانيين السنة وبلغ ضعفهم ذروته بسيطرة الشيبانيين السنة على



230. إصفهان، ميداني شاه، منظر من الجو من الشمال-الشرق.

231. إصفهان، جسر الله وردي خان (سي أو سي بول)، 1602.



ألف قنديل خزفي متدلية من أعمدة رقيقة أمام المباني لتنشر النور في المنطقة بأسرها. وتضم بوابة السوق المدهشة (الصورة 232) إيواناً ضخماً يكتنفه رواقان مقنطران على طابقين وتبدو عروة العقد (السبندل) مكسوة بالفسيفساء الآجري الذي جعل بشكل برج القوس تيمناً بمواليده أصفهان الفلكية، على أرضية من الأرابيسك الزهري، بينما لأوجه الإيوان الداخلية لوحات جصية متلاشية تظهر انتصارات الشاه عباس على آل شيبان. وتضم صالات العرض سرادق الموسيقى (المعروفة فارسياً بـ"النقارة خانة") حيث كانت تجتمع الفرق الموسيقية الملكية بشكل يومي لتعزف على الأبواق والطبول أنغاماً بدت نشازاً للأذان الأوربية. وتفضي البوابة إلى سوقٍ ملكيٍّ من طابقين يُعرف بـ"القيصرية" حيث يجد المرء فخر الأقمشة والمنسوجات، كما يلاحظ وجود تقاطع مقبب (يُعرف بـ"جهاراسو" أي: الأسواق الأربع) تقود إلى دار السك الملكية (royal mint) على الشرق بينما جعل النزل الملكي إلى الغرب وهو أكبر نزل في المدينة بغرفة المئة وأربعين، فضلاً عن المكان المخصص لتجار الأقمشة في الطابق السفلي وورش ومحال المجوهرات والصاغة والنقاشين في الطابق الثاني، ويوجد أيضاً شبكة من الأزقة المتقاطعة مع بعضها تحت فضاء القبة إلى الشمال والشرق وتفتح على مستشفى والمزيد من النزل والحمامات.

يتميز مسجد الشيخ لطف الله (الصور 234 و235) الواقع على الجهة الشرقية من الميدان بصغر حجمه وحسنه وتفردّه بين المساجد الصفوية لميزات عدة، فهو مصمّم من غرفة مقببة طول أحد أضلاعها تسعة عشر متراً تحيطها مرافق خدمية؛ ترتكز هذه الغرفة على أخرى بالأبعاد نفسها تقريباً تغطيها قناطر منخفضة تجثو فوق أربع ركائز مثمثة (octagonal piers). ويفتقر المبنى إلى التجهيزات الأساسية لأي مسجد كالفناء والأروقة الجانبية والإيوانات والمناظر؛ لذا فالشكل العام يوحي بكونه مرقداً مقبباً ضخماً. أما القبة بشكلها المتواضع ذي القوس المدب فيغشاها الأرابيسك الملون ذو التصميم الفريد والتلوين بأوكسيد الرصاص، بينما جرى نقل مساحة 6.5 متراً من المركز إلى يمين محور المدخل. وكما في مسجد الشاه جعلت وجهة البوابة باتجاه الميدان، بينما وجهة الداخل نحو القبلة في مكة. وللوصول إلى رواق الصلاة، على المرء المرور خلال إيوان الواجهة المزدانة بالأجر المتألق، ثم اجتياز ممر مظلم حول جانبي حرم الجامع للولوج نحو المحراب.

ويجتأح المرء وهو يدخل إلى الغرفة الممتدة المنارة (الصورة 233) شعور بالرهبة والذهول ربما بسبب التناسق المتكامل بين عناصر العمران الفارسي جلها. فالقبة، وهي مثل بسيط على الإنجازات العمرانية الصفوية، تزدان بإشراقه بهية عند قمتها وينحدر منها صفوف من الميداليونات المستدقة التي يتحدّب قوامها عند انحناء القبة. وتحفل الميداليونات بالموتيفات الزهرية على أرضية أحادية اللون. أما البدن فمكوّن من ست عشرة لوحة مقوسة تتناوب مع شبابيك مثبتة بمشبكات خزفية جعلت من الأرابيسك. وتسند البدن دروعٌ على شكل طائفة ورقية تستقر فوق أربع حنيات ركنية ضخمة (squinces) تتناوب مع لوحات مقببة، وكلها نابعة من الأرضية تحدها حُلّيا زرق فاتحة جعلت على شكل كيبلات ومؤطرة بمجاميع نصية بيضاء غاية في الحسن على أرضية من الأزرق الغامق. أما الهيكلية العامة، القائمة على النظام الثلاثي من القاعدة المربعة ومنطقة الانتقال المثلثة والقبة، فكانت يسيرة كونها معيار العمران الإيراني ولقرون. بيد أن اندماج الطابقين السفليين خلق إحساساً جديداً بالرحابة والانسجام، وقد أقتبست هذه الميزة من العمران المحلي، تحديداً من القبة الشمالية

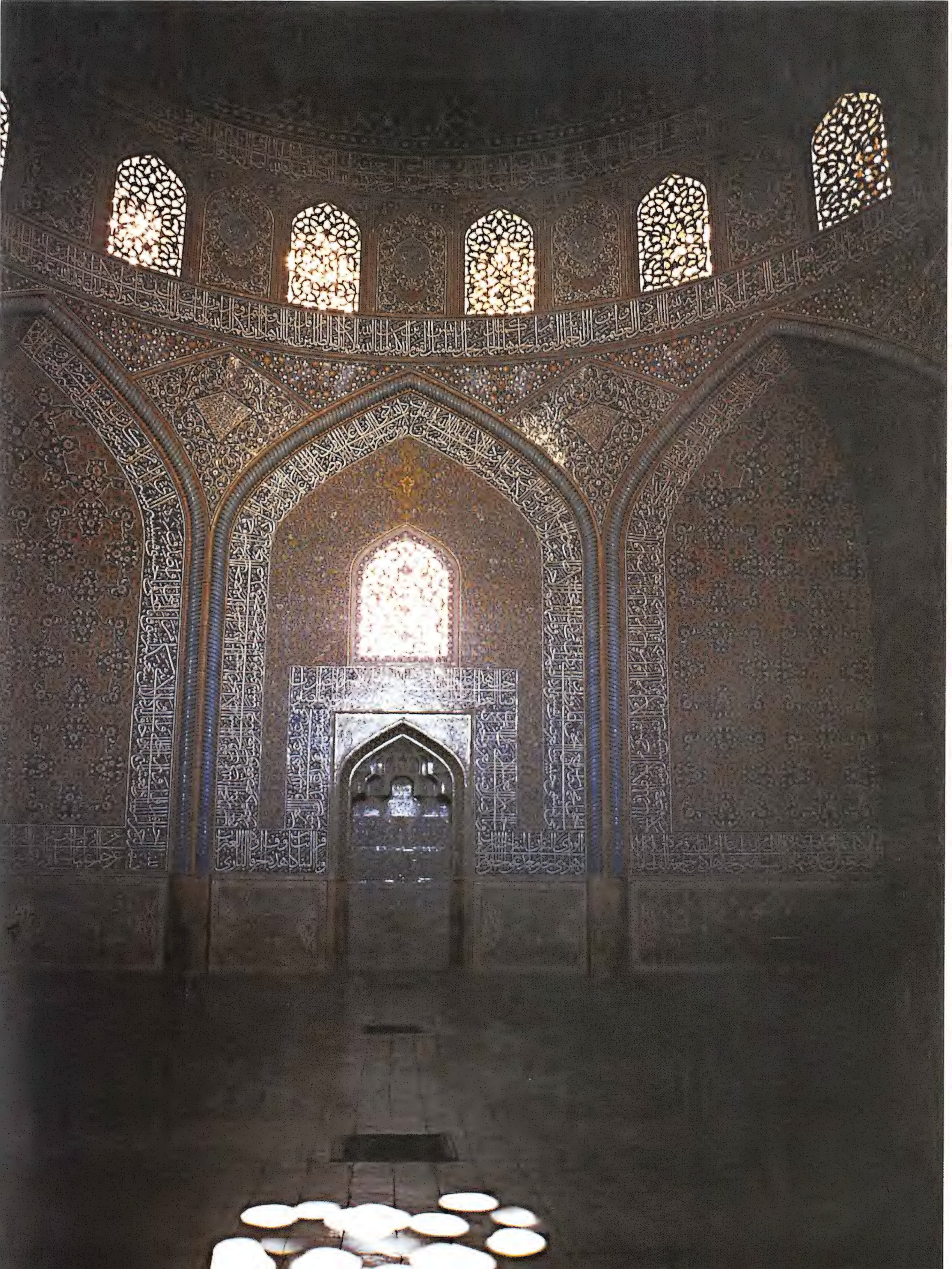
تحديد الموقع التجاري والديني والسياسي لمركز المدينة على الجنوب والجنوب الغربي من نهر زيانده (الصورة 229)، ويبدو من المخطط أن سوقاً بمساحة كيلومترين يربط الميدان القريب من المسجد الجامع بسوقٍ آخر جديد، وسمّيت هذه الساحة الملكية بـ"نقشي جيهان" (أي: تصميم العالم) (الصورة 230). وقد خُطّط الميدان الجديد ونُفذ بين الأعوام 1590 و1595 لإقامة مراسم الدولة وللمحافل الرياضية على مساحة مستطيلة (512 في 159 متراً) وغطى مساحة ثمانية هكتارات، وهي أكبر من أي بلازا أو ميدان أوروبي معاصر؛ وبحلول العام 1602 أعيد ترميم الساحة لأغراض تجارية مع إضافة مجمّع دكاكين من طابقين حول المحيط التي جرى عرضها للاستئجار بأسعار ميسرة لجذب التجار المترددين من مركز المدينة القديم. وقد تمّ شطر هيكل الواجهة، المزين أصلاً بالأجر المزجج متعدد الألوان، بالمداخل العملاقة إلى أربع مبان، على الشمال تقع الواجهة العتيقة المطلّة على السوق الذي وصل الميدان الجديد بالقديم وإلى الشرق كان مسجد الشيخ لطف الله وإلى الجنوب كان جامع الشاه (المعروف بالفارسية بـ"مسجدي شاه") الذي شيّد ليحلّ محل مسجد الجمعة القديم ليكون مسجداً جامعاً. أما إلى الغرب، فيوجد المدخل إلى مجمع القصر، أو "عالى قابو" (أو "البوابة الباسقة" أو "البوابة السامية")، وإلى الغرب من القصر وحدائقه، اختير طريق طويل وحديقة جهار باغ أو الحديقة الرباعية. ويكتنف هذه الجادة المشجرة الجوانب (البولفارد) الأنيقة التي يبلغ طولها أربعة كيلومترات قصور النبلاء الذين شجّعهم الشاه على بناء المزيد من العمائر في العاصمة الجديدة؛ وهناك قناة تشطر هذا البولفارد إلى زقاقين وتتخللها نوافير وشلالات ومزروعة أيضاً بالزهور والأشجار، وهي تنفيذٌ بديع وعلى نطاق واسع وبأبعاد ثلاثة لتصميم زربية الحديقة (الصورة 220). ويفتح الطرف الجنوبي جهار باغ على جسر سي أو سي بول (أي: الجسر ذي الأقواس الثلاث والثلاثين) (الصورة 231) الذي شيّده اللهفردي خان (Allahverdi Khan) سنة 1602 وهو القائد العام للقوات المسلحة ذو الخطوة الكبرى لدى الشاه عباس. ويبلغ طول هذا الجسر ثلاثمائة متر فضلاً عن ممر خاص بحيوانات الحمل يكتنفها طريق آخر للسابلة، كما أن هناك عدداً من السرادقات المتفرقة على طول الجسر جعلت لراحة السابلة واستمتاعهم بمنظر حوض الجسر الخلاب. وإبان القرن التاسع عشر تزيّن الموقع بالرسومات التي عدّها الزوار الأوروبيون خليعة. وكما في جهار باغ نفسها امتزج الجمال بالأغراض الأخرى (العملية) في تصميم بديع حيث يمرّ الجسر فوق نهر زيانده ليصل العاصمة بمدينة جُلّفا الجديدة حاضرة الأرمن الاقتصادية الذين لاذوا بها مؤخراً هرباً من منطقة الحدود التي مزقتها الحروب وبالمتنزه الملكي الأخاذ على سفوح تختي رستم الذي يُعرف بـ"حضر جارب" (أو الهكتارات الألف) أو "باغي عباس آباد" (أي: حديقة مهجع عباس).

يمثل الميدان أنموذجاً مبكراً للفضاء متعدد الأغراض كما أنه إنجاز مثير لإعجاب الزوار الأجانب الذين امتدحوه لحجم فضائه وانسجام عناصره العمرانية، إذ أشادوا بأسواقه الطافحة بالحياة بخلفية مبهرجة وإشراق احتفالية. ويُلاحظ وجود قناة حجرية تحيط بالميدان على مقربة من صف القناطر تفصل الممر عن منطقة المركز التي كانت غير معبدة في الأصل بل مفروشة بالحصى. وقد استخدم صف القناطر والممر المفروش بالحصى سوقاً بينما احتضن المركز دكاكين التجار وأكشاك المهرة وصلالات الحلاقين والمضيفين التي كانت تُخلى عند الحاجة للاستعراضات العسكرية أو لتدريبات فرقة الشاه الخاصة أو لمباريات الرماية وسباق البولو والمهرجانات، وكانت تُضاء بخمسين



232. إصفهان، بوابة السوق، 1619-20.

233. إصفهان، مسجد الشيخ لطف الله، منظر من الداخل.





236. أصفهان، مسجد الشاه، 38-1611.



234. أصفهان، مسجد الشيخ لطف الله، 19-1603، منظر من الميدان.

موجود على الواجهة ويُشير تاريخ البناء إلى العام 1012 هجرية (الموافق 1603-4 ميلادية) وإلى اسم الخياط علي رضا الذي عمل في مشروع مسجد الشاه؛ أما النص الآخر على القاعدة من الداخل فيحمل التاريخ 1025 / 1616، والنص الثالث الموجود فوق المحراب يفيد بأسماء العمراني محمد حسن رضا ابن الحرفي والخير حسين البناء من إصفهان والتاريخ 1028 / 1619-1618. وتعرف هذه النصوص المبني على أنه "مسجد" بيد أن الغرض منه يبقى لغزاً على الرغم من الاعتقاد السائد بكونه مُصلى ملكي. وعرفت البناية بمسجد الشيخ لطف الله تيمناً بالشيخ لطف الله ميسي العاملي العلامة والفقير الذي قدم إلى أصفهان بطلب من الشاه عباس الذي اتخذ من الموقع سكناً له؛ بيد أن المسجد سُمي باسمه بعيد وفاته بين 23-1622 وأغلب الظن أنه لم يؤد دوراً في تشييده.

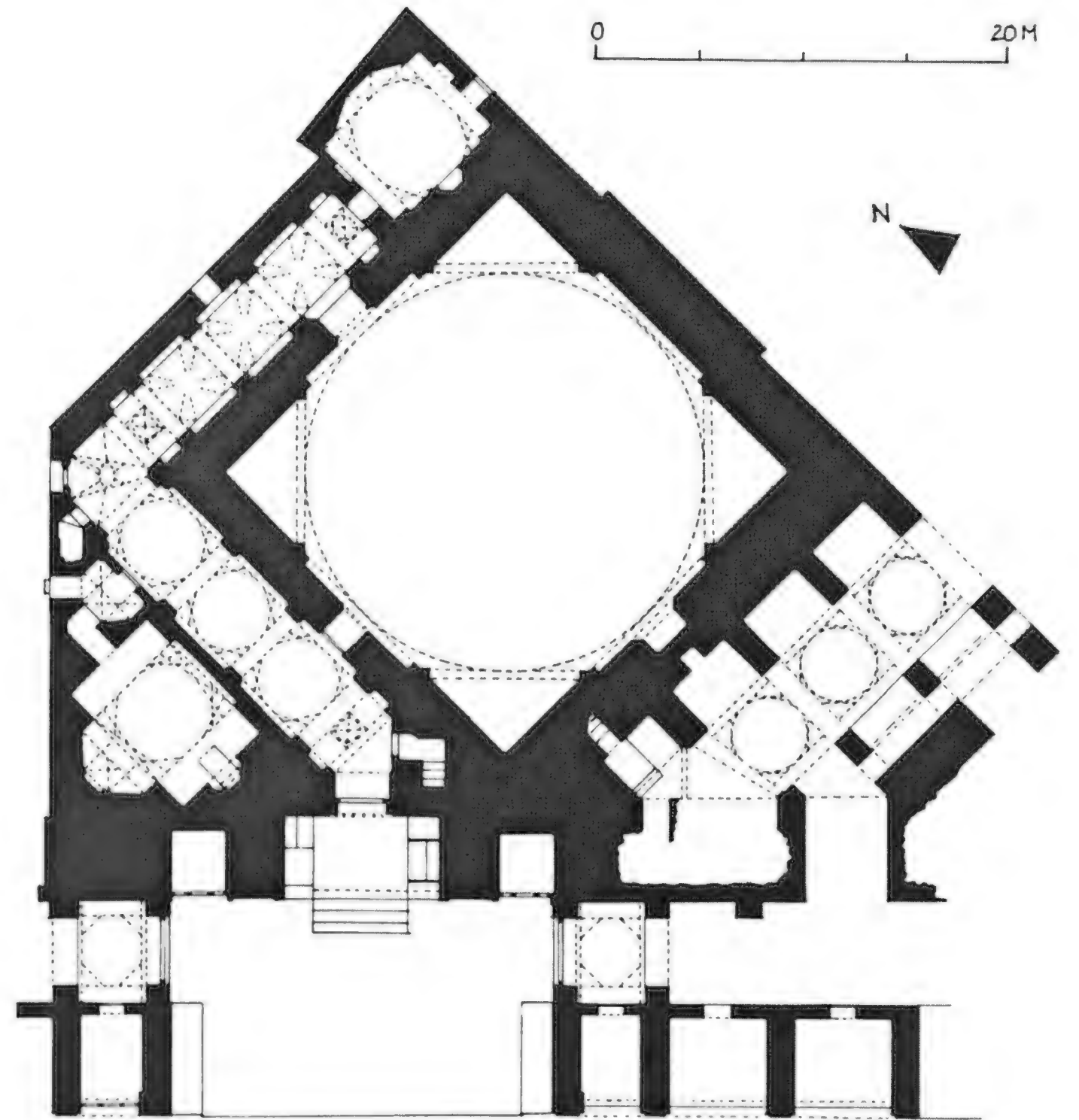
أما مسجد الشاه فيقع على الجهة الجنوبية من الميدان (الصورة 136) وله واجهة مدخل تقابل واجهة السوق على الجهة الشمالية؛ بُدئ العمل به سنة 1611 ولم ينجز قبل العام 1630 في عهد الشاه صافي خليفة عباس (العهد 42-1629) بينما أضيف الدادو الرخامي بحلول العام 1638. كما تشير النصوص إلى أن ثلاثة اشتركوا في التصميم والبناء وهم: بديع الزمان توني الذي هيأ الموقع ومخطط البناء؛ وعلي أكبر الأصفهاني المهندس المسؤول ومحّب علي بيك المقاول العام. وقد وهبت عقارات تجارية وأخرى زراعية من داخل المدينة ومن خارجها ريعاً له، وبذا كان المشروع والريع صفة أخرى لخطة الشاه عباس لنقل المركز الديني والتجاري بعيداً عن منطقة مسجد الجمعة الجامع.

لمسجد الشاه بهو مدخل يقع بمحاذاة الميدان حيث جرى توجيه باقي المبني (ذي الأبعاد 100 في 130 متراً) خمساً وأربعين درجة ليكون بمواجهة القبلة؛ وصمّم المسجد وفق مخطط الجامع الإيراني التقليدي ذي الفناء المركزي (طول أحد أضلاعه سبعون متراً) ومحاط بصف قناطر مع إيوان يتوسط كل جهة من الجهات الأربع (الصورة 237) وحرم مقبب خلف الإيوان باتجاه القبلة، بيد أن المخطط يستحق وقفة أطول؛ إذ تؤدي الإيوانات الجانبية إلى حجرات مقببة كما هو الحال في جامع بيبي خانم بسمرقند (الصورة 49). ويكتنف حرم المسجد المقبب حجرات مستطيلة تغشاها ثماني قباب تستخدم بوصفها أروقة للصلاة شتاء، وتؤدي هذه الأروقة بدورها إلى

المضافة سنة 1088 إلى مسجد الجمعة الجامع في أصفهان. أما النماذج الأخرى المتوفرة من العمران المبكر فقد ظلت طيّ الإهمال لقرون، حتى أصبحت أصفهان عاصمةً للعمران الحضري وحاضرتة بلا منازع. وقد تغلّف السطح الداخلي للغرفة في العمارة الصفوية بشبكة من الألوان، فالدادو وبعض من سطوح الجدران العليا كُسيّت بالبلاط المنقوش بطريقة الزربية نفسها؛ ويمكن تمييز سطوحها المستوية من الفسيفساء الآجري الخشن الذي يُشتت الضوء.

تفيد النصوص بتاريخ المبني وأسماء المساهمين في إنجازها، فنص التأسيس الرئيس

235. أصفهان، مخطط مسجد الشيخ لطف الله.





237. أصفهان، مسجد الشاه، الفناء والإيوان الغربي.

أربعة عشر متراً فوق نصف الكرة الداخلي، في تصميم مقتبس من نماذج تيمورية. وعلى الرغم من ضخامة حجمها تبدو طافية فوق السطوح الأخرى المقببة من الجامع التي تركت من دون تلوين.

يُعد مدخل البوابة (الصورة 238) روعة في الإتقان لديكورها الآجري المنفذ بالفسيفساء بشكل كامل وملون بهيج. فالحافة الخارجية من الإيوان مؤطرة بنص قرآني عريض جعل بخط الثلث على أرضية زرقاء غامقة. بينما أطر القوس بحليات الكابل الثلاثي (tripled cable) الأزرق الفاتح الطالعة من مزهريات. أما شبه القبة فقد مُلئت بصفوف من المقرنصات المتألقة النابعة من مجموعة أفقية خلال جوانب الإيوان وظهره؛ ونُقشت المجموعة بنص التأسيس المكتوب بحروف بيضاء على أرضية زرقاء غامقة، كما في مجموعة الإطار، ويظهر اسم الراعي في المركز فوق المدخل مباشرة بحروف زرق خفيفة. ويُختتم النص باسم الخطاط الحرفي الذي صممها، علي رضا، وبالتاريخ 1025 (1616م). وقد ازدانت الشرفة فوق المدخل بطواويس محتربة بينما زينت لوحات أخرى في شبه القبة بنجيمات ولفائف كرمية طالعة من المزهريات.

فناءات مستطيلة محاطة بصفوف من القناطر تستخدم كمدراس. وتخلق أزواج من المناثر من واجهة المدخل ومن إيوان الحرم على الرغم من أن الأذان كان يُقام من مبنى صغير (بالفارسية كولداسته) فوق الإيوان الغربي. ويوجد فناء ذو صف من القناطر يضمّ مراحيض تفتح قبالة البهو خلال الربع المخموس المقبب (domed qui - cunx). ويشي التخطيط ككل بالاهتمام المنقطع النظير بالتنسيق الذي أتاحه وسع المساحة.

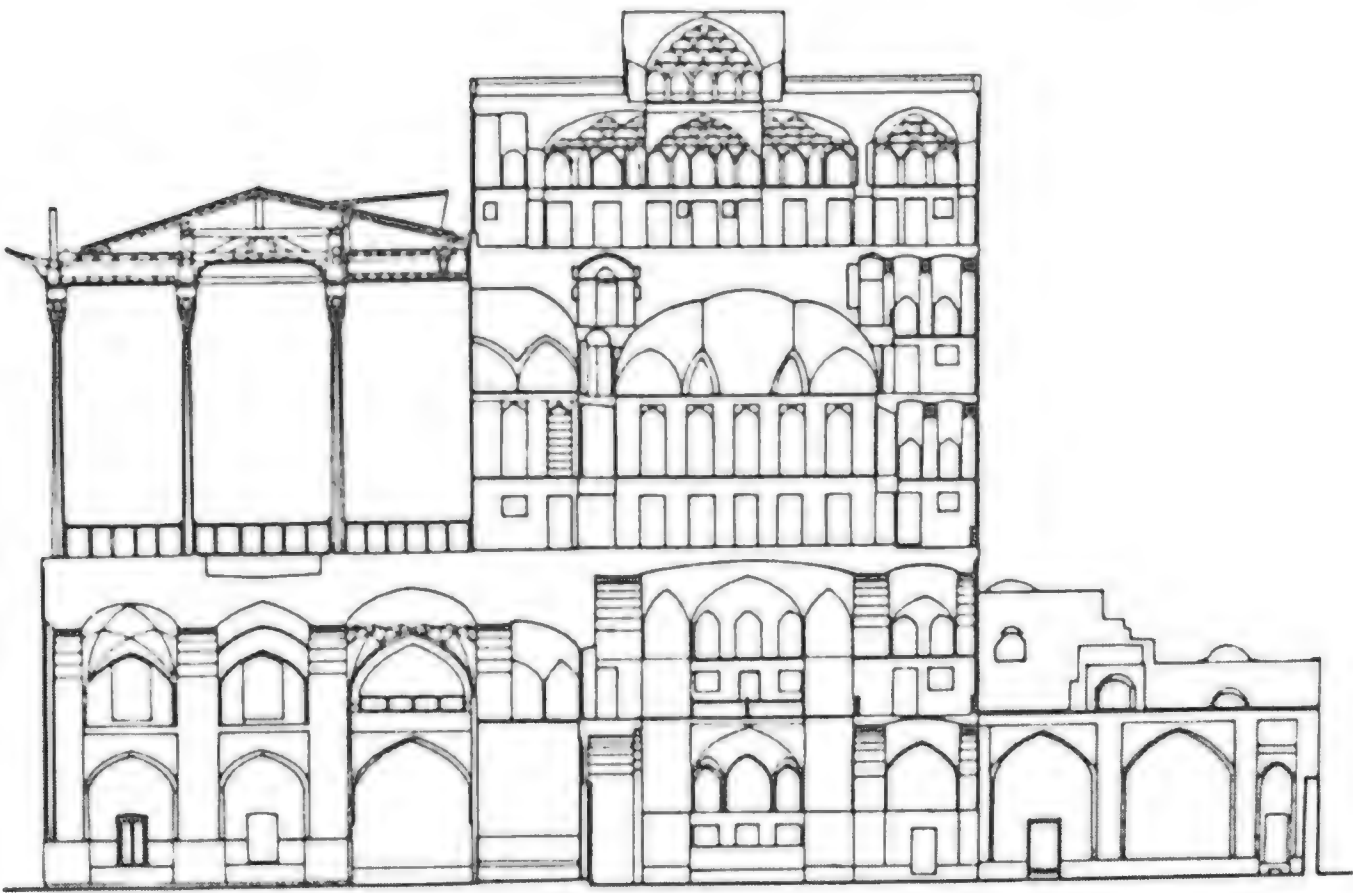
وقد كُست منطقة أعلى الدادو الرخامي الممتد ومنطقة السطوح العمودية الداخلية والخارجية بالبلاط المزجج متعدد الألوان الذي تمّ استبدال معظمه في العقد 1930 على أساس ما بقي أو صمد منه. وتبدو الكسوة زرقاء في الغالب عدا الجدران المكسوة بالبلاط ذي الظلال الباردة الخضر المصفرة؛ أما الجزء الخارجي من قبة الحرم فمكسوة بالأرابيسك البيجي المتصاعد على أرضية زرقاء فاتحة. وترتفع قبة ضخمة (قطرها من الخارج 25 متراً وارتفاعها 52 متراً) فوق منطقة انتقال من ستة عشر جانباً وبَدَن شاهق. وقد جعلت القبة مزدوجة وذلك لارتفاع القبة الخارجية البصلية الشكل لحوالي



239. أصفهان، عالي قابو، 1597-1660 (على الأرجح).

(240)، لكنها تختلف كثيراً عن بعضها من حيث المخطط والغرض. وتفتقر معظم العناصر الداعمة إلى الاستمرارية الهيكلية من طابق إلى آخر ما يشي بالتعديل المستمر الذي تعرّض له المبنى خلال الزمن؛ كما أنّ العناصر الداعمة الرئيسة كانت كبيرة في الطوابق السفلى بينما جعلت في الأعلى أخف وزناً وأقل سمكاً. فبدءاً بالطابق الثالث غدت هذه العناصر أعمدة جوفاء ليس إلا، وفي الخامس أصبحت شبكة من الأقواس الرفيعة تتعلّق بها الكسوة الجصية فوق "حجرة الموسيقى" (الصورة 241)؛ وتتكوّن الكسوة هذه من كوات مقرنصة جُوفت بتشكيلات جعلت من الخزف الصيني التي جمعها من دون كلّل الحكام الصفويون؛ وقد أدت القبة المزينة بالتصاميم الهندسية والأرابيسك دوراً طرياً (acoustic) فضلاً عن دورها الجمالي. أمّا الفائدة من بعض غرف المبنى كرواق الاستقبال المجهز بخزان ماء ونافورة على طابق الـ "تالار" فسهلة التكهن؛ بيد أنّ الغرض المقصود من إقامة الكثير من الغرف بقي مجهولاً؛ إذ زُينت ببذخ بالديكور البهي والجداريات التي غدت مطموسة المعالم علاوة على صور

240. إصفهان، عالي قابو، مخطط.



241. أصفهان، عالي قابو، غرفة الموسيقى.



238. أصفهان، مسجد الشاه، البوابة، 1616.

وتغشى المدخل وتكتفه لوحات رخامية ضخمة زُينت بنقوش كثيرة الشبه بزرابي الصلاة، بينما زُين باقي الجامع ببلاط منخفض الجودة ربما بسبب نفاذ الميزانية التي لم تكف لإكمال المساحة الواسعة المتبقية. وقد نُفذ معظم العمل بالأجر المزجج (بالفارسية حافتي رانكي) المتميز بتألّئه الباهر عند سقوط الشمس الساطعة عليه، بينما يقل ذلك التأثير في المناطق الداخلية الأكثر عتمة كما في الحرم المقبب وأروقة الصلاة الشتوية. إلى الجانب الغربي من الميدان ومقابل مسجد لطف الله، تقع ردهة (atrium) "عالي قابو" (الصورة 240) التي بدأها الشاه عباس لتكون ملحقة بالحدائق الملكية؛ بيد أنّ الكثير من أعمال التعديل والتطوير أجريت عليها لتحوّلها من أصلها البسيط وغرضها المحدود إلى قاعة للجمهور ثم إلى مقصورة لمتابعة العسكر والمباريات الجارية في الميدان. بيد أنّها في النهاية ضمت مبنى بأبعاد عشرين في عشرين في ثلاث وثلاثين متراً يتقدمها مجمع مدخل متوّج برواق مدخل ذي عماد (بالفارسية تالار). ومن شأن هذا التوسع في المبنى وضعها بمحاذاة صفوف القناطر التي أقيمت حول الميدان سنة 1602، بينما أتاح رواق المدخل منظراً مرتفعاً ووقوفاً لأهل البلاط والضيوف. ويمكن تلمّس براعة عمرانّي البلاط وحذاقتهم في طريقة تحويل الـ "تالار"، الشكل الفارسي التقليدي المعروف في بيرسيبولي الأخمينية، من شرفة أرضية إلى أخرى مُحلّقة ترتفع بطابقين عن الأرض.

ينقسم أهم جزء من مبنى عالي قابو إلى خمسة طوابق وسادس في الوسط (الصورة



إباحية نوعاً ما لغللمان زخرت بها رسومات رضا عباسي وعُرفت بها عمارة القصور في عهد الشاه عباس.

ولم تقتصر رعاية الشاه عباس على أصفهان وحدها، بل امتدت إلى كل بقاع البلد مؤكداً على قوة المملكة ومثانة النظام. بيد أن أهم إنجازاته كانت ترميم مزار الإمام رضا في مشهد الذي توجّج بإلحاق وقف آخر كبير به سنة 1614 حيث اعتمدت شرعية الدولة الصفوية على تقديس تقاليد الإمامية؛ ونظراً لوجود العتبات المقدسة للأئمة علي والحسن والحسين في النجف وكربلاء والكاظمية في العراق خارج سيطرة الصفويين، انصبّ جلّ الاهتمام على مدينة مشهد التي تضمّ على ترابها عمائر مهمة كالجوامع الكبيرة ذي الإيوانات الأربعة التي رعتها جوهر شاد فضلاً عن الرواقين اللذين يربطان الجامع بالضريح (راجع الفصل الرابع)، لذا ركّز العمرانيون الصفويون على الجهة الشمالية من الضريح فضخّموا أبنية وقتّنوا أخرى خلف سلسلة من الفناءات الموصولة بمجرى الماء. وتذكر عملية تحويل الفضاءات الخارجية إلى عمائر داخلية باذخة مفتوحة على السماء والدور الرئيس للماء بأعمال مبكرة في أصفهان.

أمّا المشروع المعاصر الآخر الذي لا يقل فخامةً فكان مجمعاً شيده كاخج علي خان أمير كيرمان في عهد الشاه عباس بين الأعوام 1596 و 1606 وضمّ مساحة ميدان مستطيلة (مئة متر في خمسين) بمحاذاة رواق مدخل؛ فضلاً عن خان ومسجد صغير إلى الشرق وحمام واسعة إلى الغرب وسوق (بالفارسية جهارسو) على الركن الجنوبي-الغربي. ويتميّز الخان بكبر حجمه وسعة مساحته وبديكوره الأجرى ذي الموتيفات الصينية وغيرها من الموضوعات الرائجة من فنون أخرى كالزرايبي والمنسوجات. وتدل عظمة المجمع وتعدد أغراضه على قربه من عمران أصفهان؛ بيد أنّه من غير الواضح إن كان نسخة مكررة أو طبق الأصل منه.

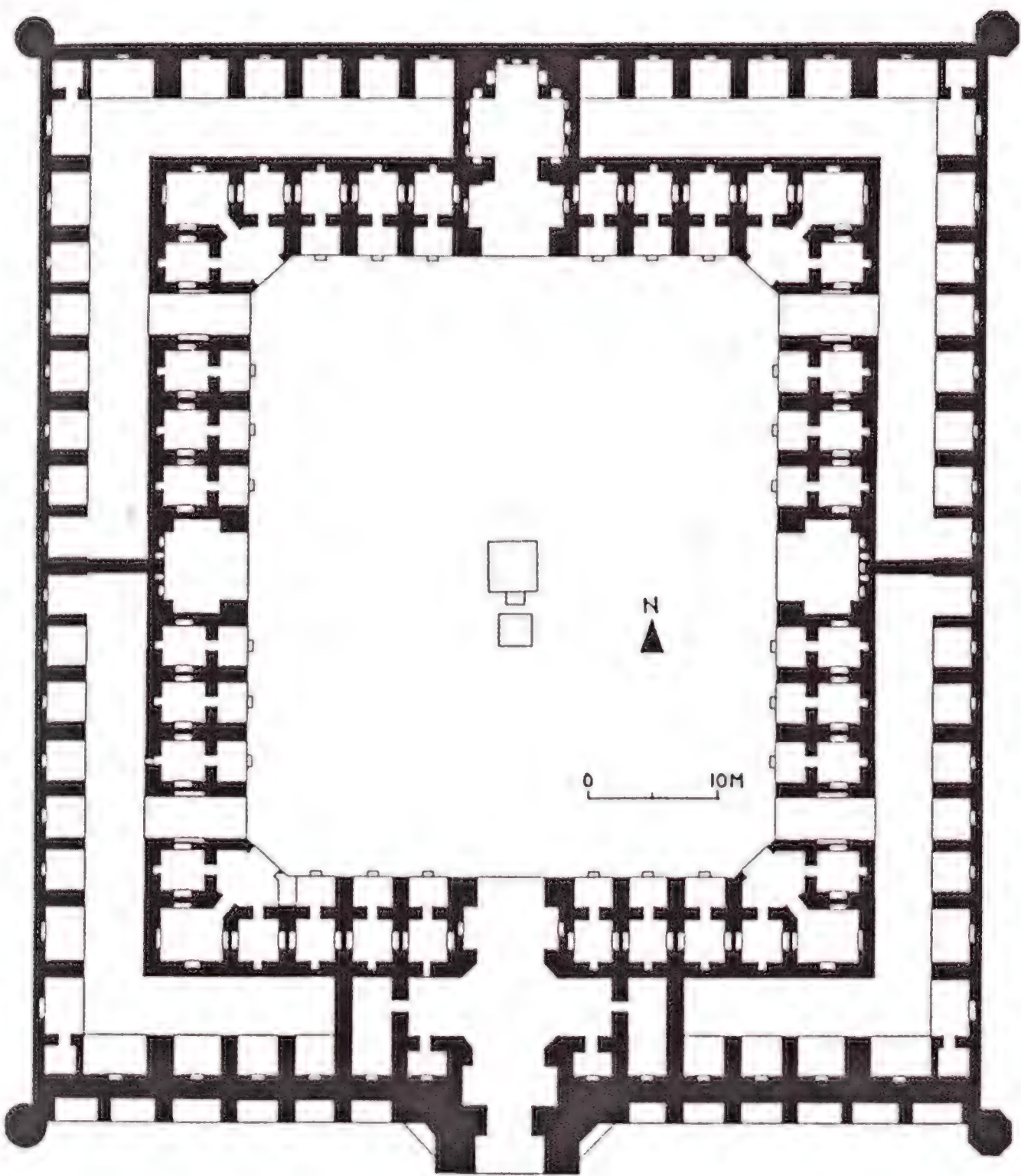
وفضلاً عن هذه المشاريع المنفردة، عمل الشاه عباس على توسيع شبكة الطرق التي تربط أصفهان بباقي مدن المملكة وموانئها. ولتعزيز حركة التجارة أنشأ الخانات على طول الطرق التجارية، فكان هناك خان بين كل ثلاثين إلى أربعين كيلومتراً تمثل رحلة يوم واحد. ولطالما كانت الخانات عمارةً إيرانية، حيث تُشير أعدادها وأحجامها وتشابه تصاميمها في العهد الصفوي إلى التخطيط لها من قبل هيئة حكومية مركزية. وحقاً شُيد الكثير منها بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر وعُرفت بخانات الشاه عباس. يقع أكبر هذه الخانات على الطريق بين بغداد وهمدان (الصورة 242) وقد شيده الشيخ علي خان زنكنة أحد الوجهاء بين العامين 1618 و 1685؛ وهو بناء من الطابوق جُعل على هضبة صخرية ناتئة ذات أبعاد ثمانية في تسعين متراً وله أبراج مستديرة عند الزوايا؛ وفي مواقع أخرى رُكبت الأبراج على مسافات معينة على طول الأسوار الخارجية. ويبدو المنظر الخارجي مستوياً من جهات ثلاث، بينما تنهض الواجهة شاهقةً بكواتها المقوسة وببوابتها ذات الطابقين بارزةً نحو الأمام لعدة أمتار. ويوجد داخل البوابة مدخل واسع ذو طابق علوي يضم حجرة حسنة التهوية (بالفارسية "بالاخانة") لراحة الزوار ذوي المقام السامي؛ أمّا الفناء الداخلي فعبارة عن مساحة مستطيلة (أبعادها خمسون في اثنين وخمسين متراً) وإيوانات تتوسط كل زاوية من الأطراف الأربعة وبأركان مشطوفة الحافات. وتوصل الإيوانات بصف من الشرفات السطحية المقوسة، تُفضي كل شرفة إلى غرفة نوم صغيرة؛ بينما جُعلت الممرات مرتفعةً لمنع تسرّب الحيوانات من الفناء، إذ يمكن الوصول إلى الإسطبلات من ممرات ممتدة من الفناء، لوجود الإسطبلات في محيط المبنى وراء غرف النوم. وقد صُنّفت هذه

الخرف إلى أربعة قطاعات بمنصات مرتفعة ومواقد لراحة الزوار شتاءً؛ وفي الصيف استخدمت السطوح للنوم.

وضمن النوع الواحد من الخانات كان هناك تنوع مذهل، إذ يمتاز نموذج منها بتوفر تسهيلات أخرى كالدكاكين والمخابز والحمامات، وربما مقرات خاصة بالحريم. وبعضهم كان أوسع حجماً ومساحة، بغرف في كلا الطابقين، أو فناءات مغلقة من الجو العاصف، أو ربما كان محصّناً تماماً. وعلى وجه العموم، فقد كانت هذه الأماكن آمنة تماماً في عهد الشاه عباس حتى إن بعضها بقي غير محصن كالسرادق الموجود على المناطق الساحلية المنخفضة على طول الخليج العربي. وبالمقارنة بنماذج أقدم من العصر السلجوقي في إيران وسورية والأناضول التي امتازت ببواباتها الباذخة وأقواسها المتنوعة، فإنّ الخانات الصفوية تُظهر الطبيعة "العملية" من حيث البساطة في الديكور؛ ويعود ذلك إلى الحاجة الماسة وقتئذٍ للخانات وبالتالي إلى سرعة الإنجاز ما حرّمها من الديكور الباذخ الذي طبع العمائر الصفوية.

بعد وفاة الشاه عباس سنة 1629 اقتضت رعاية العمارة في عهد من خلفه على تشييد الأبنية الصغيرة، ولا سيما في أصفهان التي بقيت العاصمة واستمرت فيها وتيرة البناء البسيط. فقد شيّد جسر الخواجه سنة 1650 على أسس وضعت في عهد الشاه عباس الثاني (العهد 66-1642)؛ ويقع الجسر على مفترق الطرق القديمة المؤدية إلى شيراز ويصل منطقة الخواجه وصلاً مباشراً بجنوب الميدان والمنطقة الزرادشتية على الضفة الجنوبية. ويبلغ طول الجسر حوالي نصف طول جسر سي أو سي بول، لكنه أكثر تعقيداً، إذ له طريق خاص بالخيول وطريق آخر للعربات ذات العجلات يكتنفهما طريقاً مشاةً مقنطرين. ويرتفع الجسر ومقرباته على قاعدة صخرية وله دعامة تتوسط تيار النهر باتجاه المصب. وفي المركز هناك سرادق مثمن لراحة الحاكم واستمتاعه بمناظر النهر الخلابة.

لقد شيّدت القصور والسرادقات ولا سيما ضمن المتنزه الملكي على مساحة سبعة هكتارات خلف عالي قابو. وقد أقيم مبنى جيهيل سوتون على محور الميدان حيث يجثم فوق منصة محاطة من جهات ثلاث بقنوات صخرية ذات نوافير وجداول تصبّ في بركة عاكسة أبعادها 110 في 20 متراً تمرّ من أمام الواجهة الرئيسة. وتضمّ البناية ثلاثة أجزاء منفصلة وتبدو واضحة المعالم من الخارج وعن بعد (الصورة 243). وفي المقدمة يوجد "التالار" وهو قائم على عشرين عموداً ومكسو بسقف خشبي مسطح، يوجد خلفه مدخل مسقف تكتنفه أروقة مستطيلة، بينما يوجد في مؤخرته إيوان مقنطر مكسو بمقرنصات وزخرفة عاكسة (بالفارسية عينا كاري). ومن الإيوان ينطلق المرء نحو الفضاء الداخلي الرئيس وهو عبارة عن قاعة استقبال مستطيلة واسعة (أبعادها 11 في 23 متراً) تغشاها قناطر مستعرضة تسند قباباً، بينما تنزوي حجرات ثانوية مصفوفة على طابقين في الأركان، وعلى الجوانب توجد مداخل سطحية جُعلت مفتوحة على الخارج. ويتميّز التخطيط بالدمج بين المساحات الداخلية والخارجية حتى أنّ المرء ينتقل من الحديقة المفتوحة خلال مساحات شبه مسقّفة إلى الداخل. وقد طُمست معالم الجدران بأعمال الزخرفة العاكسة ولا سيما على السطوح الصغيرة للقطرة المقرنصة فضلاً عن المرايا الكبيرة المصنوعة من زجاج البندقية التي قدّمها قاضي البندقية الأول. أمّا اسم المبنى "جيهيل سوتون" (يعني الأعمدة الأربعون) فيعتقد أنها اشتقت من تأثير الأعمدة العشرين للتالار وانعكاسها الخلاب على البركة الضخمة. وقد تكون هذه التسمية غير دقيقة، ولا سيما أنّ كلمة "أربعون" بالفارسية



242. بيستون، الخان، 1681-5، الفناء.

243. إصفهان، جيهيل سيتون، بدء به سنة 1647، منظر من الشمال-الغربي.





244. إصفهان، جيھيل سيتون، جدارية في الغرفة (P4) تُظهر المتنزهين، (1647 على الأرجح).

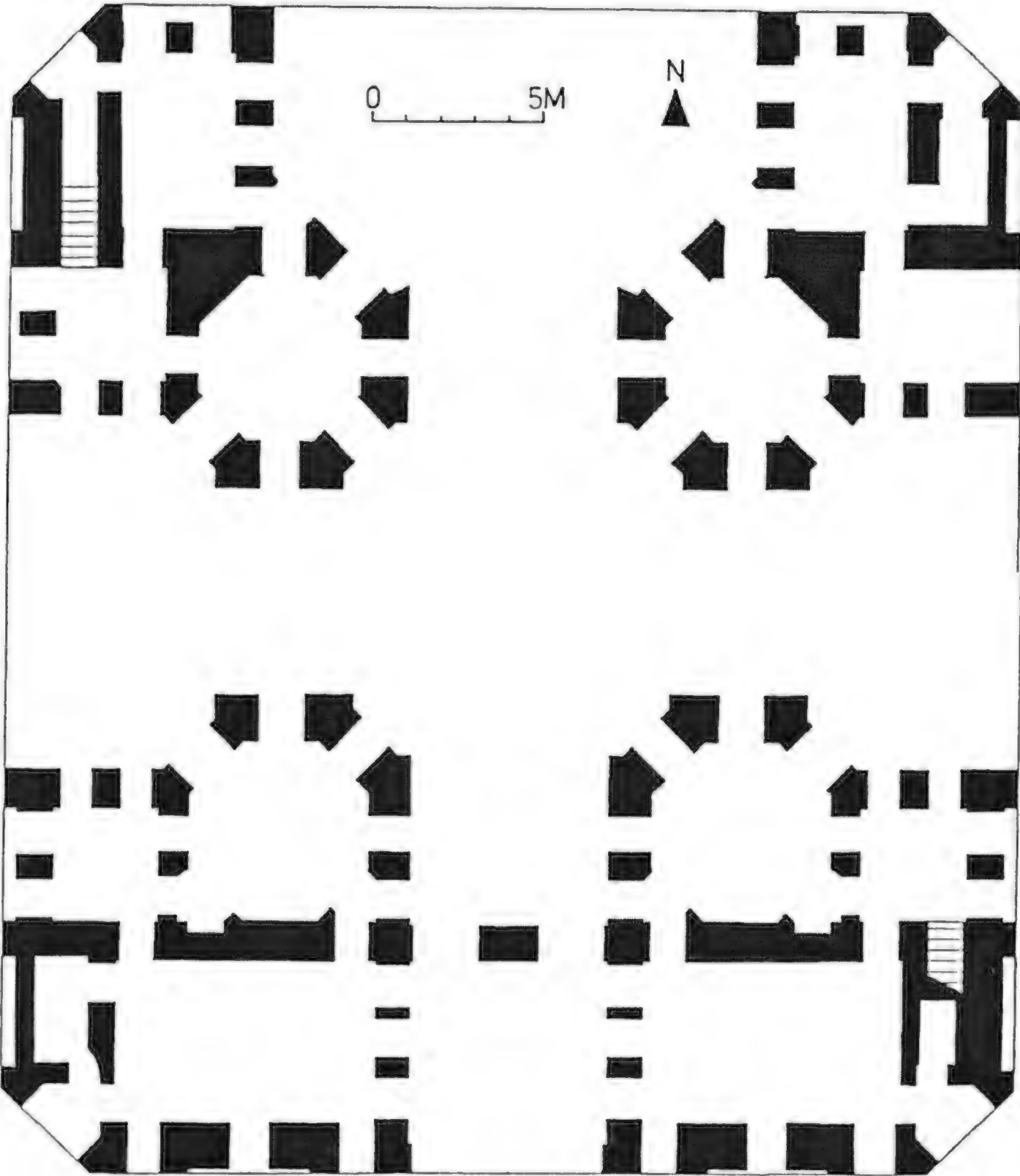
245. إصفهان، جيھيل سيتون، جدارية في الرواق الرئيس تُظهر طهماسب مستقبلاً هومايان أواخر العقد 1660.



التي تزينت بها بيوت الأرمن في جُلغا الجديدة. إنَّ برنامج الجداريات التاريخية التي تضمُّها الغرفة الرئيسة من جيهيل سوتون يرسم بحق الشخصية المعبرة عن المبنى التي استخدمت لاستقبال الضيوف أو الجماهير. وبالمقارنة برسومات عالي قابو، نجد القليل من الرسوم الشبقية؛ فهذه الرسوم التي تمثل الانتصارات الرسمية والسفراء تعود إلى نوع من فن جداريات القصور من العالم الإسلامي وفي آسيا المركزية الغربية التي تعود إلى أوائل القرن الثامن في منطقة "قصير عمرة" من الصحراء الأردنية وإلى القرن السابع في أفراسياب (سمرقند القديمة).

أمَّا السرداق الصفوي الآخر (الصورة 246) الذي سلم فهو الذي أنشئ برعاية الشاه سليمان الأول / الصافي الثاني (العهد 94-1666)، ويعرف بـ "هاشت بيهشت" (أي: الجنان الثمان)، فيضمُّ هيكلًا عماريًا مربعاً ذا طابقين في باغي بلبل (أي: حديقة العندليب) ويمتد بمحاذاة محور طريق جهار باغ. ويبلغ طول أحد أضلاعه ثلاثين متراً، ويضم هذا السرداق رواقاً مركزياً مسقفاً بقنطرة مقرنصة تتدلى منها مشكاة أو ثرياً فوق البركة المركزية (الصورة 247). كما أنَّ هناك أربعة أبواب على كل جانب، تُفتح على مداخل مواجهة للحدائق فضلاً عن أبواب صغيرة ركنية تُفضي إلى مجاميع من الغرف المصنوفة على طابقين. ويورد الإخباريون أنَّ البناء تمَّ سنة 1669 ويدل اسمه على نوع من القصور عُرف منذ القرن الخامس عشر في هرات وتبريز (راجع الفصل الرابع)، هذا الطراز مستوحى من العمران العثماني لـ "جينيلي كوشك" بإسطنبول (الصورة 270) وطوره المغول في الهند وجعلوه أضرحة فخمة (راجع الفصل الثامن

246. أصفهان، مخطط هاشت بيهشت، سنة 1669.



تعني "مئة" للدلالة على كثرة الشيء أو تعدده.

لقد شيد الشاه عباس الثاني مبنى جيهيل سوتون بادئ الأمر سنة 1647 حول نواة؛ لكن نيراناً التهمت سنة 1705 فأعيد بناؤه في السنة اللاحقة عندها أضيف "التالار"، بمعنى أنَّ المبنى لا يُمثل حدثاً معيناً أو لحظة تاريخية بعينها لكنه شاهد حي، كما هو الحال في عالي قابو، على تشييد القصور الصفوية وإعادة ترميمها وتجديدها وتوسيعها لتلبي الحاجات والذوق المتنامي. وبالطريقة نفسها تشي رسومات الجدران بتنوع الموضوعات والأساليب وبتبدلها والإضافة إليها خلال الأزمان. ويعود تاريخ الرسوم صغيرة الحجم منها إلى أواخر العقد 1640 بينما تشير الأربع الأخرى الأكبر حجماً إلى أنها أضيفت في العقد التاليين.

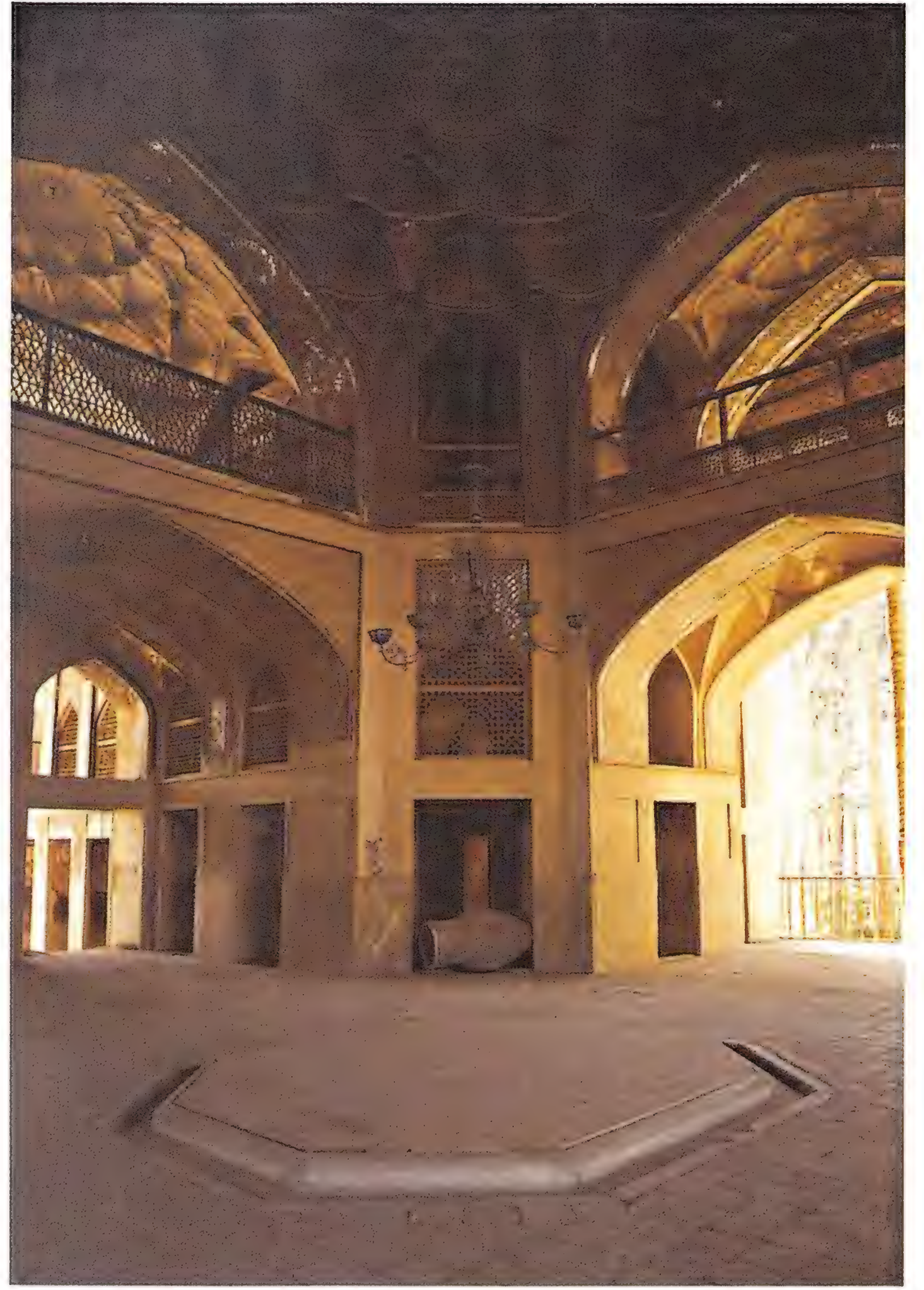
توجد أفضل الرسوم صغيرة الحجم في الحجرات الواقعة إلى الشرق من الرواق الرئيس على الجانب الآخر من الإيوان، حيث تزدان بها الجدران وغيرها من الكوات والفتحات التي جُعلت تحت السقف. وقد وُضعت الرسوم في أطر ملونة وبدت قريبة الشبه بأخرى كانت معلقة على الحائط ومؤطرة بمجاميع زخرفة زهرية. وتمثل هذه الرسوم أفضل رسومات الجدران المعاصرة لجودة طريقة الحفظ وحسن استعادتها كما أنها تظهر التقارب الشديد من حيث الموضوع والأسلوب من فن المخطوطات والرسومات الإيضاحية المعاصرين. وقد نُسبت أجودها إلى محمد قاسم، أحد رسامي البلاط في عهد الشاه عباس الثاني والمعروف باشتغاله على عدد من المخطوطات. فـ الغرفة (P4) تزدان بمشاهد المتزهين في أصقاع البلاد، والمنغمسين في السكر، وهم متكئون على الأرائك يسكبون الدنان ويتبادلون أطراف الحديث رافعين الكؤوس والأقداح، أو جالسين جنب بعضهم البعض تحت أشجارٍ في عراء مفتوح. وتبدو عناصر العراء خلفية سطحية الارتباط بالموضوع، لا وهو الوصف المفصل لطبقة المترفين من الناس. ويدل وجود هؤلاء الغلمان بزيمهم الباذخ على رواج أسلوب رضا حتى منتصف القرن السابع عشر. أمَّا الغرفة الأخرى (P3) فتضم مشاهد من الأدب الفارسي، حيث تصف الرسوم خسرو وشيرين أو يوسف وزليخة فضلاً عن أفراد آخرين مجهولي الهوية؛ وتبدو طريقة التصوير الأيقوني فيها موازية للملذات الملكية الموصوفة في الغرفة المقابلة.

أمَّا في الغرفة الرئيسة حيث تُظهر الجداريات الكبيرة أسلوباً مختلفاً تماماً من حيث التنفيذ؛ ففي الجداريات الأربع يبدو الملوك الصفويون منشغلين بمحاربة جيранهم من المسلمين في الشرق؛ فها هو إسماعيل يحارب الخان الشيباني الأوزبكي (في معركة عُرفت خطأً بـ "جالديران")، وها هو طهماسب يستقبل الإمبراطور المغولي هومايان (الصورة 245)؛ بينما بدا الشاه عباس الأول مستقبلاً الوالي نادر محمد خان (حاكم بخارى بين الأعوام 1605-1608)، فضلاً عن الشاه عباس الثاني وهو يستقبل سفيراً هندياً (ربما طريبات خان الذي أرسل إلى البلاط الصفوي في الثاني عشر من تشرين الثاني سنة 1663 حاملاً رسالة جوابية إلى سفارة عباس الثاني بمناسبة اعتلاء أورانج زيب العرش سنة 1658). وتشير طريقة الرسم واستخدام أسلوب الجلاء والقتامة مع اللون الواحد فضلاً عن المناظر الطبيعية المعبرة إلى التأثير بتقنيات التمثيل الغربية، على الرغم من تطبيقها السطحي على الأسلوب الفارسي التقليدي. وبينما كان أسلوب اختلاط الشخصيات في الصورة يوحي بالعمق، جعلت الشخصيات الملكية في المركز بعزلة تامة. فالشاه طهماسب على سبيل المثال يبدو مائلاً مكانه الشرفي على اليمين. ويمكن ملاحظه الأسلوب نفسه في عديد الرسوم الزيتية على القماش أو الجداريات

بولديه.

إنّ الأجر التشخيصي لفتح علي شاه هو نوع رائع في أصفهان الصفوية؛ ويعتقد أنّ أصل مجاميع الأجر ذي الفواصل الجافة والقادمة من واحد أو أكثر من السراقات الواقعة خلف جهاز باغ محفوظ لدى مرافق أمريكية وأوربية. وجلّها يُظهر شخصاً ذكرية وأخرى أنثوية في بيئة بستانية. ففي إحداها الموجود في نيويورك (الصورة 248) تبدو فتاة مستلقية ويدها قارورة خمر برفقة رجل يحمل قطعة قماش وبجانبه عدد من الخدم يقدمون الطعام والشراب. وللفتاة ملامح غير إيرانية فضلاً عن تسريحة الشعر الغريبة، بينما يبدو الرجل بملابس أوروبية. أمّا في نسخة لندن، فتبدو الشخصيات الرئيسية فارسية مألوفة. وعلى كل حال تمّ جمع هذه الشخصيات السوقية وملحقاتها وعناصر المنظر الطبيعي فيها وعولجت بألوان ستة: الأخضر والأزرق الغامق والخفيف والأسود والأصفر والأبيض؛ كما أنّ الشكل غير الدارج لحافة نسخة لندن العليا وألواح نسخة نيويورك يشيان بنية وضعهما في مكان أو إطار معد مسبقاً؛ فالحافة اليسرى من لوحة نسخة نيويورك تبدو أنّها قُطعت في وقت لاحق ما أدّى إلى فقدان صورة الشخص الذي بدا وهو يقدم صحن فاكهة. ولنسخة نيويورك خصائص أخرى، إذ تبدو فيها فتاة بوشم ثلاثي على ساعديها، تُذكر برسومات فارسية من القرن السابع عشر تُظهر شباباً وقد أحرقوا ساعديهم من جنون العشق، بينما تلتف الطرحة المهداة من صاحبها حول ساقها. إنّ هذه الرسوم تتناسب والديكور الذي زيّن السراقات المنعزلة لممارسة العريضة والموبقات، حتى إنّ نصاً وصلنا من منتصف القرن الثامن عشر يصف بتفصيل صارخ ما يجري وراء الحدايق وخلف ستار جهاز باغ.

إنّ آخر إنجاز يُذكر للحقبة الصفوية هو مجمع رعاه حسين الأول (العهد -1694 1722) والمقام على جهاز باغ. فقد تجسّد في هذا المعلم العمراني العودة إلى طرز العمران الفخم المفضّل لدى الشاه عباس الأول وضمّ مدرسة عُرفت بـ "مداري شاه" (أي: أمّ الشاه) فضلاً عن خان وإسطبلات وسوق وقفت جميعها للمؤسسة الخيرية. ويتميز مخطط المبنى بصرامة اتساقه وإحداثياته: فالمدرسة والخان وكذلك الإسطبلات جُعِلت بمحاذاة السوق وموصلة به حيث يقع السوق على طول جوانبها الشمالية. والسوق عبارة عن ممر طويل يمتد لمئتين وعشرين متراً تصطف على جانبيه صفوف من القناطر؛ خصصت الثمانون متراً منها الواقعة إلى الغرب من المدرسة لإقامة الدكاكين، بينما خصصت أجزاء من الجهة الشرقية ومن المركز للأكشاك. ويفتح المدخل إلى المدرسة قبالة جهاز باغ، ويُفضي إلى فناء المفتوح (الصورة 249) المقسم بمسارات صغيرة وبرك إلى أجزاء ربعية، حيث يتكرر ذلك على نطاق أصغر خارج جهاز باغ. والفناء محاط بطابقين من الغرف، وكما هو الحال في مدرسة القرن الخامس عشر في خاركيرد (الصور 62، 63) كانت الأركان مشطوبة. أمّا فراغ القبة جُعل عند الزوايا اليمنى من المدخل بمعنى أنّه ليس بمحاذاة القبلة تماماً، فإنّه يحاكي طراز مسجد الشاه، مع أنّ كسوة البلاط تشي بانحدار جودة العمل في المبنى السابق. ويمكن ملاحظة مجموعات كبيرة من زخرفة المربعات (الكاروهات) مع غياب الفسيفساء. وغالباً ما تكون التصميم الهندسية غير بارعة بينما ضمّ الملون الأصفر الناري. ومع ذلك، تطلّ مدرسة مداري شاه ببهاء جبرها الأبيض الناصع وأقواسها ذات الخطوط الزرقاء الأخاذة وأجرها المتألّئ والمنعكس في البركة وهوائها المنعش وصفائها الممتع، صفات ازدانت بها أكثر مرامي إليه بانيها أو مهندسها. إنّ أبهة التصميم وحسن التشكيل ورهبة الموقع ككل غدوا مصدر إلهام للعمرانيين في القرنين القادمين.



247. أصفهان، هاشت بيهشت، منظر من الداخل.

عشر)؛ بيد أنّ الاسم قد يدلّ على أنّ القصر صمّم لخلق ملذات الجنة على الأرض. وعلى الرغم من أنّ بعض أطلال المبنى كانت مزدانة بديكور باذخ من الرسوم الجدارية غير التشخيصية، إلّا أنّ أهمية المبنى تكمن في ملامحه المكانية. فالمساحات الداخلية والخارجية متداخلة مع بعضها بحيث يصعب تمييز أحدهما عن الآخر ولا سيما أنّ المرء يبقى واعياً بما هو في الخارج عندما يكون في الداخل والعكس صحيح أيضاً. ومما ساعد على ذلك هو طريقة توظيف الماء؛ فالنظام المائي فيه يغذي نافورة مركزية من الحوض المركزي وشلالات في الإيوان الجنوبي وخلف الجانب الشمالي. أمّا الداخل فيضاء من مصادر عدة؛ فالضوء ينعكس في الماء المتألّئ وعلى فسيفساء السقوف العاكسة. وقد فُقد الجزء الأكبر من الكسوة الأجرية الملوّنة، لكن رسومات كوسته خلال القرن التاسع عشر أشارت إلى أنّ للسطوح كان ديكور بهي. كما أنّ معظم الأعمال الصفوية ومنها مجاميع الأجر المستخدم في ملء عروات العقد من الداخل كانت محدودة لتلائم الطبيعة الشخصية للمبنى؛ بيد أنّ فتح علي شاه (العهد 1797-1834) أوعز بإضافة لوحات من الأجر كبيرة الحجم تصوره متوجاً ومحاطاً



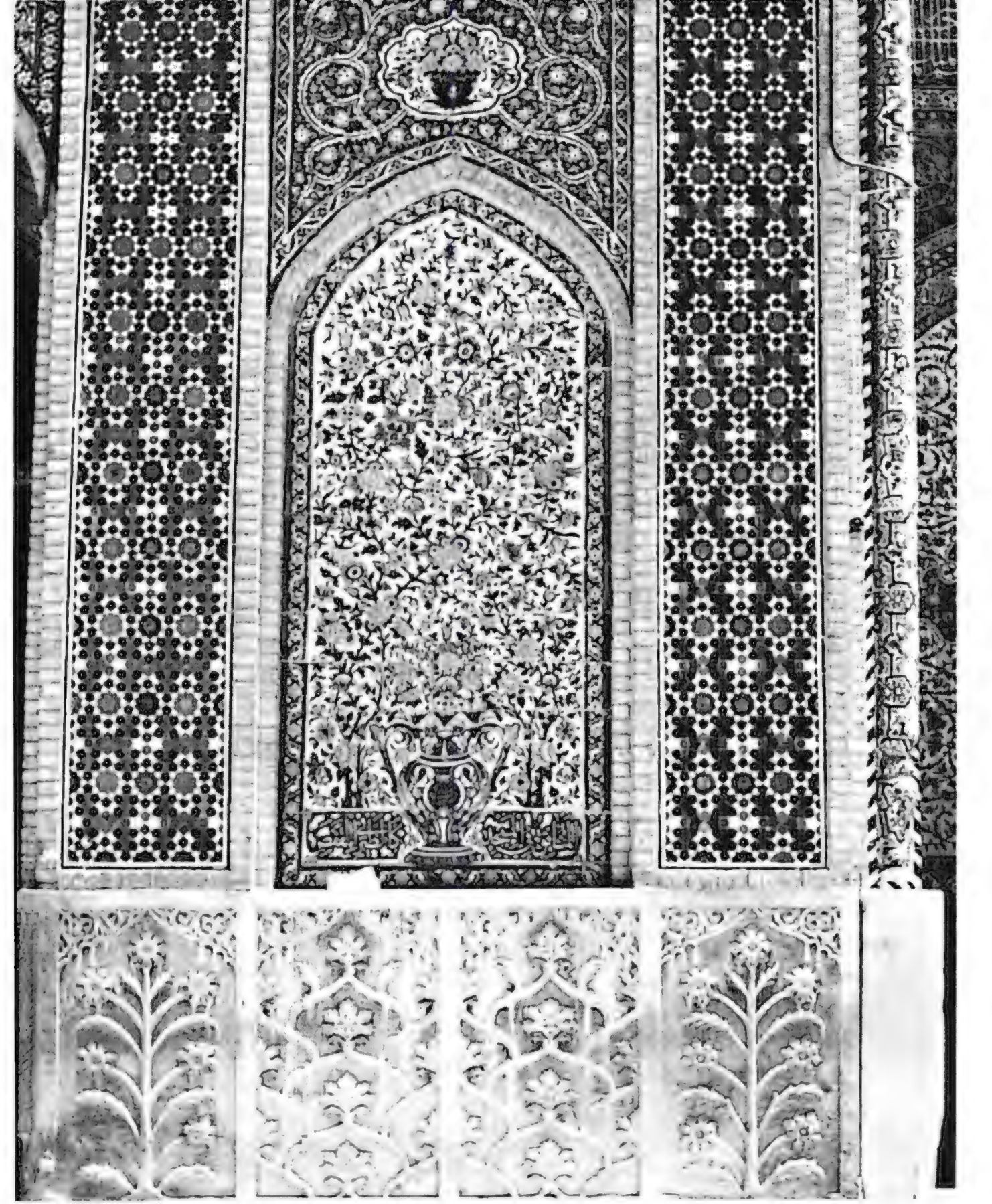
248. بلاطة تُظهر شخصاً في حديقة بأصفهان، أوائل القرن السابع عشر. طولها 1.98 متراً؛ موجودة في متحف متروبوليتان للفنون، بنيويورك.

لقد شهدت شيراز حركة عمرانية شبيهة بالتي رعاها عباس الأول في أصفهان، ولكن على نطاق أضيق، في عهد الشاه الزندي محمد كريم خان الذي جاء وريثاً صفوياً فحكم بين العام 1750 وحتى العام 1779؛ فقد أغدق هذا الأخير على عاصمته بشق الطرق الواسعة فضلاً عن رعاية خمسة وعشرين مبنى عاماً من بينها مسجد وسوق

248. بلاطة تُظهر شخصاً في حديقة بأصفهان، أوائل القرن السابع عشر. طولها 1.98 متراً؛ موجودة في متحف متروبوليتان للفنون، بنيويورك.



وقصر؛ وأهمها تلك التي جُعِلت حول الميدان مُتَبَعاً للنظام الذي اضطلع به الصفويون في أصفهان وكيرمان. وعلى الرغم من عمليات التحديث التي تعرّضت لها خلال الأزمان ولا سيما شطرها بشارع عريض إلى نصفين، إلا أنه يمكن تصوّر العمارة القديمة؛ فإلى الشمال كانت هناك القلعة، أو الأرك، فضلاً عن بعض من أطلال القصر. أمّا إلى الجنوب، فوجد مسجد الوصي (بالفارسية مسجد الوكيل) الذي بُدِء العمل به سنة 1766؛ وهو مسجد جامع ذو فناء مربع يبلغ طول ضلعه ستين متراً ومحاط بصف من العقود بطابق واحد مع إيوانين إلى الشمال وإلى الجنوب (الصورة 250)؛ يرتبط الشمالي بالميدان عن طريق مدخل غاطس، بينما يُفضي الإيوان الجنوبي إلى رواق الصلاة الرئيس، وهي مستطيلة الشكل ذات صف من البائكات المقنطرة المسندة بثمانية وأربعين عموداً صخرياً مُخَدَّداً. ولواجهة الفناء دادو حجري وأجر مزخرف بالأزهار الطبيعية وبمختلف الألوان من درجات اللونين الأصفر والوردي. كما ضمّ مجمع الوكيل حماماً عاماً خلف الجامع وسوقاً مقنطراً إلى الشرق منه.



250. شيراز، فناء مسجد الوكيل، بُدِء به سنة 1766، بعض من تفاصيل تصميم البلاط.

العمارة والفنون في آسيا الوسطى في حقبة الأوزبك

بعض المجاميع العمرية التي عكست التطور الحضري والاقتصادي الذي شهدته المنطقة ككل.

لقد حلت مدينة بخارى محل سمرقند من حيث كونها المركز السياسي والديني لبلاد ماوراء النهر؛ ففي النصف الأول من القرن السادس عشر تعرضت العاصمة إلى تغييرات جذرية في بنيتها في عهد عبيدالله الشيباني الذي كان خان بخارى من العام 1512 وكخان أعظم من عام 1533 وحتى وفاته سنة 1540، وفي عهد نجله عبدالعزيز الذي أضحى خان بخارى منذ ذلك الحين وحتى العام 1550 (الصورة 251). وقد أعيد بناء سور المدينة، حيث يمكن الآن رؤية أطلال سور ضخمة من عشرة أمتار طويلاً وخمسة أمتار سمكاً ومتراس ذي شرف وأبراج شبه مستديرة. وقد حافظت بخارى، حالها حال فاس في المغرب، على الكثير من هويتها التقليدية إذ إنها تمثل نموذجاً طيباً للمدينة الإسلامية ما قبل الحداثة.

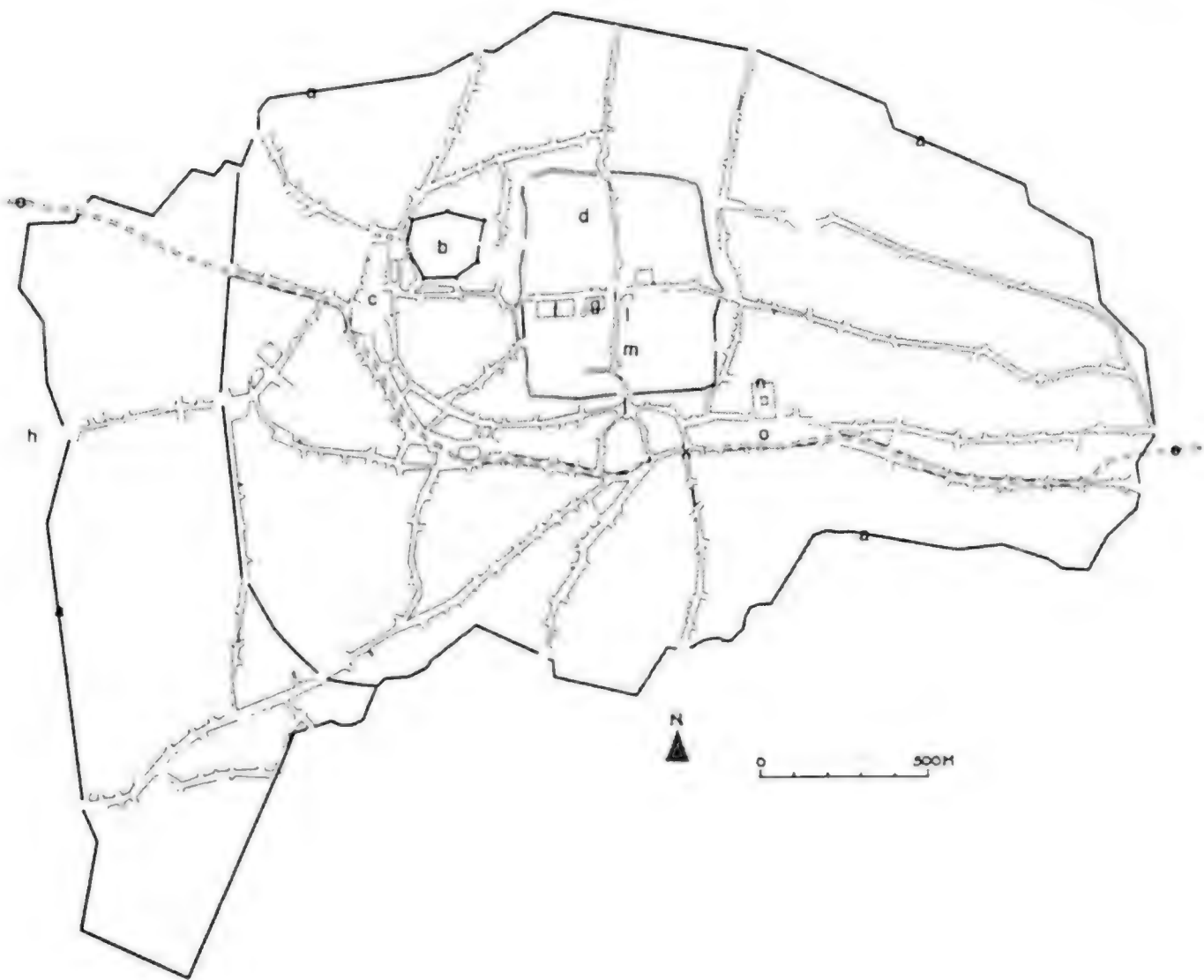
كما جرى بناء عدد من المجاميع العمرية بضمنها مبنى يقع في مركز بخارى ويُعرف بـ "باي يكالان" (أي أسفل كالان) الذي ضم منارة ومسجداً ومدرسة. وقد شيد منارة كالان ذات الخمسة وأربعين متراً طويلاً سنة 1127 الخان قره خانيد أرسلان فغدت صرحاً رائعاً تفخر به المدينة، كما أقيم المسجد الجامع متاخماً لها في الوقت نفسه فصار أكبر جوامع آسيا الوسطى قاطبة إذ بلغت أبعاده 130 في 80 متراً بطاقة استيعابية بلغت اثني عشر ألف مصلي؛ وقد رُمّ خلال القرن الخامس عشر، وعلى وفق ماجاء من أخبار أن زخرفته أنجزت سنة 1514 (الصورة 252). ويلاحظ من الواجهة المركزية للجامع

بين سقوط السلالة التيمورية في هراة إبان القرن السادس عشر واعتلاء الروس عرشها في القرن التاسع عشر، شهدت بلاد ماوراء النهر حركة أحياء الجنكيزخانية الجديدة حيث قام النظام السياسي فيها على مبدأ المحاصصة الإقطاعية بقيادة الأتباع المنحدرين من جنكيز خان خلال كبيرهم جو كوي. وقد كان شكل الحكم قائماً على الشراكة ومتجسداً في العشيرة الحاكمة، بينما أسس نظام تداول السلطة على وفق الأكبر سنّاً. وقد اقتضت شرعية خلافة الحاكم في القرن السادس عشر على أولاده الذكور، أو على نجل جو كوي الأصغر، شيبان، وبذا عُرف أفراد العائلة التي حكمت بلاد ماوراء النهر من العام 1500 وحتى العام 1598 بالشيبانيين. وفي القرن السابع عشر وحتى فجر القرن الثامن عشر اقتضت الشرعية على ولد آخر من أولاد جو كوي وهو تقي-تيمور وبذا عُرفت العائلة الحاكمة في المنطقة بـ "تقي-التيمورية". والأهم من الألقاب هم الأمراء الذين كانوا قادة المجاميع القبلية المغولية-التركية ورؤساء العشائر الذين تَبَوَّأوا المناصب الإدارية والعسكرية. أما المجموعة الثالثة من المشاركين في نظام العائلة الإقطاعية فكانوا الطبقة المتعلمة التي ضمت علماء مسلمين تقليديين وشيوخاً وإخوان الصوفية. وكانت هذه المجموعة الوسيطة بين المحرومين من التصويت أو المهمشين وبين الطبقة الحاكمة. بينما عرفت بشكل غير دقيق المجموعات الثلاث مجتمعة بـ "الأوزبك" واشتهرت برعايتها الهامة للعمارة والفنون ولا سيما المخطوطات المصوّرة. ومن حيث الشكل والأسلوب اعتمدت الأعمال المنتجة برعاية الأوزبك في آسيا الوسطى على أعمال أخرى أنتجت في القرن الخامس عشر في عهد التيموريين (انظر الفصلين الرابع والخامس)؛ كما أنّ تكرار الأشكال نفسها ولقرنين متتاليين دلّ على غزارة الإنتاج من جهة (ففي مجال العمارة شُيّد أكثر من 350 مبنى عاماً وفق مصادر معاصرة)، كما دلّ على تواضع النوعية من جهة أخرى ولا سيما بمقارنتها بأعمال معاصرة رعاها الصفويون والعثمانيون الذين كان في متناولهم مخزون هائل منها.

العمارة في حقبة الأوزبك

لقد اشتهر الشيبانيون والتقي-التيموريون بشغفهم بالعمارة؛ فقد أقاموا علاقات دولية واسعة ولا سيما مع الإمارة الروسية مسكوفي (Muscovy) وقد عمّروا الكثير من المشيّدات التجارية كالأسواق والخانات والجسور والمخازن الجوفية (أو السرايب)، بيد أنّ رعاية المباني الرئيسة تركزت في العاصمة بخارى وغيرها من المدن الكبرى كسمرقند، وأهمّها بناء مدني عُرف بـ "الجارسو" وهو سوق للبيع بالمفرد ذو فضاء مركزي مقبب محاط بأزقة مقنطرة وورش. وعلى العموم، صمدت تقاليد العمران التيموري المعروف طوال القرن الخامس عشر، فضلاً عن أنظمة مبتدعة من التقيب وبناء العقود لتنظيم الفضاءات الداخلية. وقد غدت الأشكال والخطط العمرية أكثر نمطية حتى لم تعد الابتكارات الهيكلية لمشيّدات من هنا وهناك ذات بال، اللهم إلا

251. بخارى، مخطط من القرن السادس عشر. أ. أسوار المدينة؛ ب. القلعة؛ ج. الريكستان؛ د. المدينة الداخلية؛ ر. رودي-شان (فرع طرف شان)؛ ز. المسجد الجامع؛ س. مدرسة ميرى عرب؛ ص. الطريق إلى جاهر بكر؛ ط. قبة الصاغة؛ ع. قبة سوق الطاقات؛ ف. قبة الصرافين؛ ق. الخان؛ ك. المستودع؛ ل. مدرسة قول بابا كولكالتاش؛ م. مجمع لأبي هاوس.

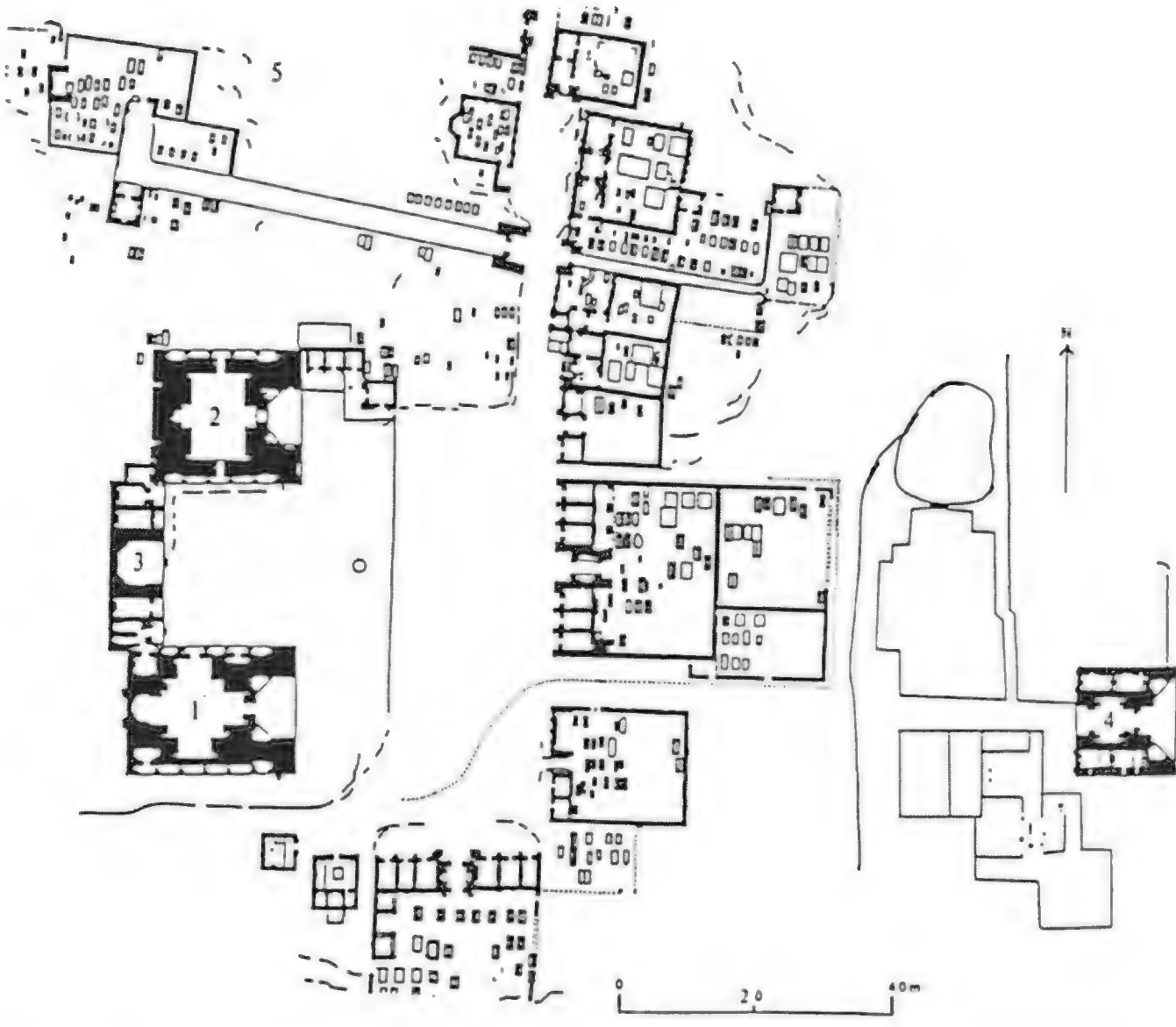




252. فناء مسجد كالان ببخارى، أعيد بناء الديكور سنة 1514.

253. واجهة مدرسة ميرى عرب، بخارى 6-1535.





254. مخطط مزار جار بكر في بخارى، 69-1559؛ 1. المسجد؛ 2. المدرسة؛ 3. الخانقاه؛ 4. البوابة؛ 5. المتنزه.

بوابة المدخل ذات الزوايا المشطوفة تكتنف فتحة مقوسة ضخمة. وتُفضي البوابة إلى فناء واسع (بأبعاد 77 في 40 متراً) وإيونات تتوسط الجهات الأربع وتتصل ببعضها البعض بأروقة ذات طابق واحد. وتدلّ قبة فارمة زرقاء (ارتفاعها ثلاثون متراً) على المحور المركزي الطويل فضلاً عن محراب ذي لون واحد في الداخل. وتكمن روعة البناء في شكله البسيط البين وديكوره المتواضع ولاسيما بمقارنته بمبانياته من عمائر القرن الماضي، إذ تتميز أسواره بلبينات الآجر المصقول المزخرف بالآجر المزجج، بينما برزت بوابته بديكورها الباذخ الذي جعل من الرخام والبلاط المزجج.

أما المبنى الثالث ضمن مجمع بابي كالان فهو عبارة عن مدرسة عُرفت باسم مؤسسها "مير عرب" (36-1535) وتقع مقابل المسجد، وكان سيد مير عبدالله شيخاً صوفياً لُقّب بـ "مير عرب" وقدم من سيرام (إسفيجاب) إلى بخارى بعد العام 1515. ويكرر شكل المدرسة الذي قوامه مستقيم بسيط شكل الجامع المحاذي (بأبعاد 73 في 55 متراً). وللمدرسة فناء مركزي (بأبعاد 37 في 33 متراً) محاط بإيونات وطابقين من الغرف. وتتميز جدرانها الثلاثة بخلوها من أي ديكور أو زخرفة، بينما للواجهة الرئيسة، التي كانت مكسوة بالفسيفساء الآجري عالي الجودة متعدد الألوان، إيوان مركزي تكتنفه أروقة وأبراج ركنية (الصورة 253). وتنهض قبتان فارهتان زرقاوان على بدنين شاهقين من وراء الواجهة، وللرائي أنّ يميّز قاعة درس متعامدة (بالفارسية درس خانه) فضلاً عن مدفن المؤسس. وتغشى الغرف الداخلية نظام متميز من أقواس أربعة متقاطعة وجوفات كروية سطحية (flat pendentives) وإفريز مقرنص داعم للقبة للبدن ذي الإضاءة الطبيعية، وكلّها مكسوة بلبينات الآجر المصقول والآجر المزجج الذي جعل حول الحافات.

شهدت بخارى نهوضاً جديداً في النصف الثاني من القرن السادس عشر في عهد فرع آخر من شجرة العائلة الشيبانية الحاكمة المتمثل في عصر عبدالله بن إسكندر الذي استولى على بخارى سنة 1557، وبعد أربع سنوات استطاع أن يعلن والدّه إسكندر خاناً أعظم؛ وبقي إسكندر على سدة الحكم بينما احتفظ نجله عبدالله بصفة الحاكم الفعلي حتى وفاة والده سنة 1563 إذ أعلن نفسه خاناً أعظم بمساعدة الشيخ الصوفي خواجه سعيد الدين جيباري. وبرعاية من عبدالله خان (العهد 1583-98) وأقرب معاونيه الأمير قول بابا كوكالتاش والشيخ الصوفي خواجه سعيد نُفِّذَ مشروعات ضخمة في بخارى (الصورة 251) وهما شارعان أحدهما يمتد من الشرق حتى الغرب والآخر يوصل الشمال بالجنوب، وهما شاهدان على التوسع الاقتصادي للمدينة خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر ويزاوجان الوظيفتين الاقتصادية والثقافية للمدينة كما هو حال غيرهما من الشواهد كميدان شاه في أصفهان (راجع الفصل 13).

ويمرّ طريق الغرب-الشرقي في بخارى خلال الريكستان (Registan)، وهي مقاطعة تجارية مهمة تحت القلعة غرباً خلف أسوار المدينة بمسافة خمسة كيلومترات تمتد إلى مجمع مزار يُسمّى بـ "جار بكر" (الصور 254، 255)؛ والاسم مختصر من جاهر باغي إمام أبو بكر بن سعيد (أي: جنة الإمام أبو بكر أحمد بن سعيد الرباعية)؛ والموقع عبارة عن مقبرة عائلة شيوخ الجيباري وهم شيوخ الطريقة النقشبندية الصوفية. كما أنّها كانت متنزه العائلة وصارت مثواهم الأخير والمزار الخاص بهم بحلول منتصف القرن السادس عشر. وفي العقد بين 69-1559 مؤل عبدالله خان بضعة مشيّداتٍ من المجمع ومن بينها المسجد (في الصورة رقم أ) والمدرسة (ب)

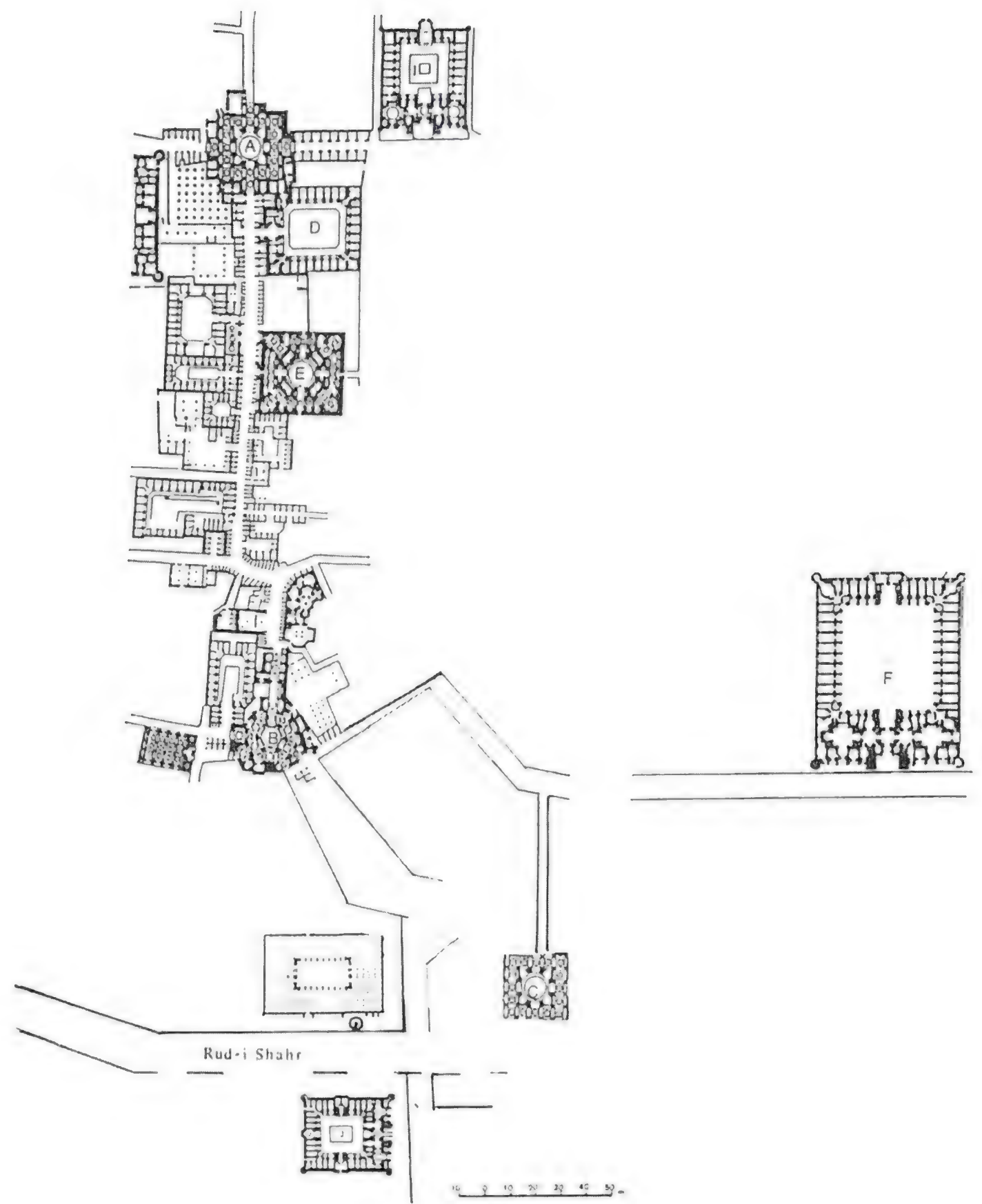
255. منظر من الجنوب-الشرقي لمزار جار بكر، بخارى 69-1559.



للمدينة. أما من الطرف الشرقي، فقد شُيّد مجمّع آخر ضمّ حماماً ومدرستين متقابلتين وهما مدرسة مداري خان التي اكتمل بناؤها عام 1566-67 ومدرسة عبدالله خان التي أقيمت بعقدين بعدها. ولاستيعاب التوسع السكاني والحضري لهذا الطريق تمّ مدّ أسوار المدينة على مساحة قُدّرت بعشرين في المئة من مساحة أسوارها السابقة.

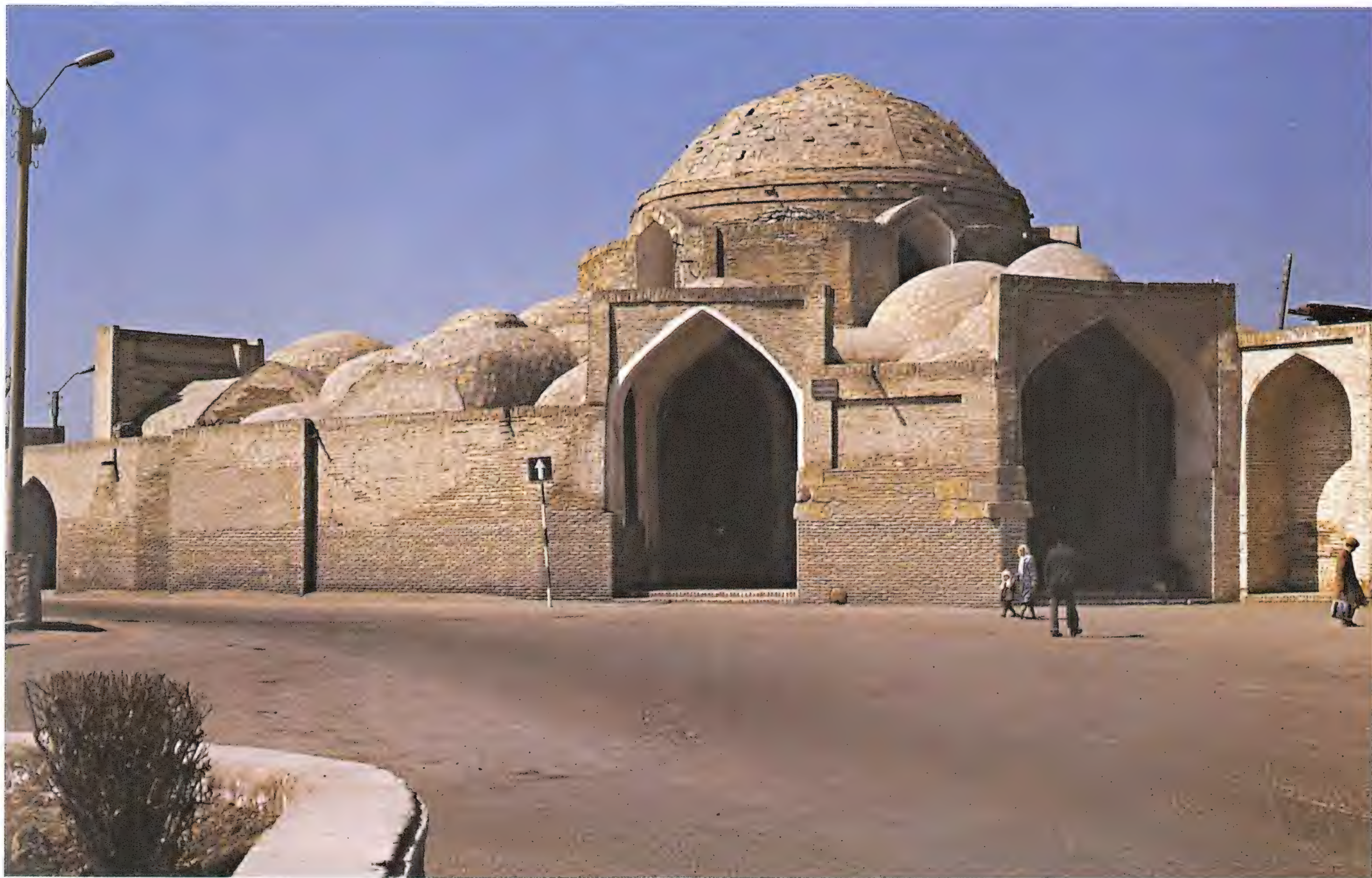
لقد كان التوسع والنمو الذي شهدته الطريق بين الشمال والجنوب المار خلال مركز مدينة بخارى تجارياً في طابعه بين الأعوام 1562 و 1587، إذ تشغل مركزه ثلاثة أسواق مسقفة تسمى بـ "جارسو أو جهارسو" (الصورة 256)، وتدعى أيضاً باختصار بـ "جهار سوق" (أي: الأسواق الأربعة)، وتُنسب إلى مبنى مقام على تقاطع شارعين تجاريين، أو إلى منطقة محيطة تأخذ اسمها من السوق. وفي بخارى تُدعى هذه الجارسو أو الأسواق بـ "طاقات" (أي أقواس) نسبة إلى سقوفها المقببة. ويُظهر المخطط أنّ الموقع (A) في أقصى الشمال هو قبة الصاغة (طاقي زاركاران) وعلى الرغم من اسمه، فإنّه مخصّص لبيع الأقمشة المفرد؛ وإلى الجنوب بحوالي ثلاثمئة وخمسين متراً (B) توجد قبة بيع الطاقيات أو القبعات (طاقي تلباق فوروشان)؛ وإلى الطرف الجنوبي-الشرقي من السوق بحوالي مئة وخمسين متراً (C) توجد قبة الصرافين (طاقي صرافين). وقد كان السوق محاطاً بكل أنواع المرافق الخدمية والعامّة. فعلى سبيل المثال يوجد بين قبة الصاغة وقبة الطاقيات خان ضخم (D) ومخزن للتجارة بالجملة (E) (بالفارسية تيم). وكان الخان بناءً مستطيلاً بتصميم شبيه بتصميم المدرسة، وهو عبارة عن فناء محاط بطابقين من غرف للسكن وأخرى للمخزن فضلاً عن الإسطبلات. وعلى النقيض من ذلك كان المخزن عبارة عن مشيّد مسقوف ومؤمن ليلاً ولا يضمّ إسطبلات أو مسكناً. أما إلى الشرق من قبة الصرافين، فشُيّدت مدرسة أنفق على عمارتها الأمير قول بابا كوكالتش سنة 1569 (F) وتبلغ مساحتها 68 في 69 متراً، وهي أكبر مدرسة في آسيا الوسطى إذ كانت تتسع لحوالي ثلاثمئة طالب. ومثلها مثل مبانٍ أقدم في بخارى، لها التصميم نفسه والمظهر الخارجي البسيط (الصورة 258)، بينما تتسم واجهاتها الداخلية بديكورها المفرط من الأجر المزجج.

وفي أعقاب وفاة عبدالله في شباط / فبراير سنة 1598، انهارت سيطرة الشيبانيين على دول ماوراء النهر، فانتقلت السيادة إلى تقي-التيموريين، الذين بسطوا قبضتهم على مناطق أصغر من أسلافهم، بعد أن خسروا هراة وخراسان والمقاطعة الشمالية؛ ومالبت أن نشبت الصراعات المتتالية على الخلافة في العقد الأول من حكم التقي-تيموريين تكللت بانقسام الأخانات إلى دولتين منفصلتين، دولة الإمام قولي في العاصمة بخارى الذي أعلن نفسه خاناً أعظم (العهد 42-1612) ودولة أخيه الأصغر ناظر محمد الذي حكم من عاصمته بلخ كخان صغير. وقد انكشبت النهضة العمرانية التي اتسمت بها بخارى خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر انكماشاً كبيراً على الرغم من تشييد بعض العمائر الضخمة. وقد بزغ نجم ناظر ديوان بيكي ارلات، وهو إداري عسكري رفيع كراع رئيس للعمران في بخارى في النصف الأول من القرن السابع عشر. ومن أهم منجزاته مجمع عرف بـ "لبي هاوس" (أي: حافة المستودع). وقد تمّ تطوير المنطقة الفاصلة بين مدرسة قل بابا وفرع نهر ظرف شان الذي يخترق مركز المدينة وذلك بإقامة مستودع حجري مستقيم الشكل (بأبعاد 36 في 45.5 متراً). وإلى الغرب من الضفة أمر ناظر ديوان بيكي ارلات بإشاء مسجد وخانقاه (الصورة 259) وإلى الشرق بإقامة مدرسة. واكتمل العمل بهذا المشروع الذي أقيم



256. خريطة تطوير الضاحية التجارية المركزية من بخارى في النصف الثاني من القرن السادس عشر. أ. قبة الصاغة؛ ب. قبة سوق الطاقيات؛ ج. قبة الصرافين؛ د. الخان؛ هـ. المستودع؛ و. مدرسة قول كوكالتش.

والخانقاه الخاصة بالمتصوفة (ج). وتصطفّ العمائر الثلاث على مساحة بشكل الحرف U المفتوح من الشرق، فمن الجهة السفلى المترامية تتوسط المدرسة الجامع والخانقاه، ولكلّ منهما إيوان فسيح أمام قبة شاهقة. ومن الخارج يبدو الجامع والخانقاه متناظرين، مع قبتين مزدوجتين ترتفعان فوق بدنين تخترقهما عديد النوافذ، بيد أنهما يختلفان من حيث التفاصيل الداخلية. فالجامع المستطيل يبرزُ بفضائه البديع المتأثري من سطح قبوي ذي مستويات ثلاثة يتوسط فضاءً جُعل على شكل شبه قبة قائمة على أقواس حدوة الفرس؛ بينما للخانقاه المتعامدة الشكل تصميم تقليدي من قبة جاثمة فوق أقواس متقاطعة وشبكة من زخرفة الجوفات الكروية (a network of decor - tion pendentives). وقد كانت هناك منطقة من بضعة مئات من الياردات إلى الشرق من الطريق إلى بخارى ذات طابقين تمثل المدخل (د) وإلى الشمال يقع المزار وهو ذو حديقة تبلغ مساحتها خمسة وعشرين هكتاراً مزروعة بالزهور وأنواع من أشجار الفاكهة. وقد وقف رئيس عائلة الجيباري للمزار عدداً من قطع الأراضي وقرية وطاحونتين من غرب بخارى، إذ بلغت عائدات الوقف الخاص بالمدرسة وحتى العام 1914 ما قيمته ستة آلاف روبية؛ بينما غدا الطريق بين الشرق-الغربي شاهداً حياً على النمو المطرد لمنطقة حضارية مكتظة بالسكان من الطرف الجنوب-الغربي



257. قبة سوق الطائيات في بخارى، 1580.

258. واجهة مدرسة قول كوكالناش، 1569.





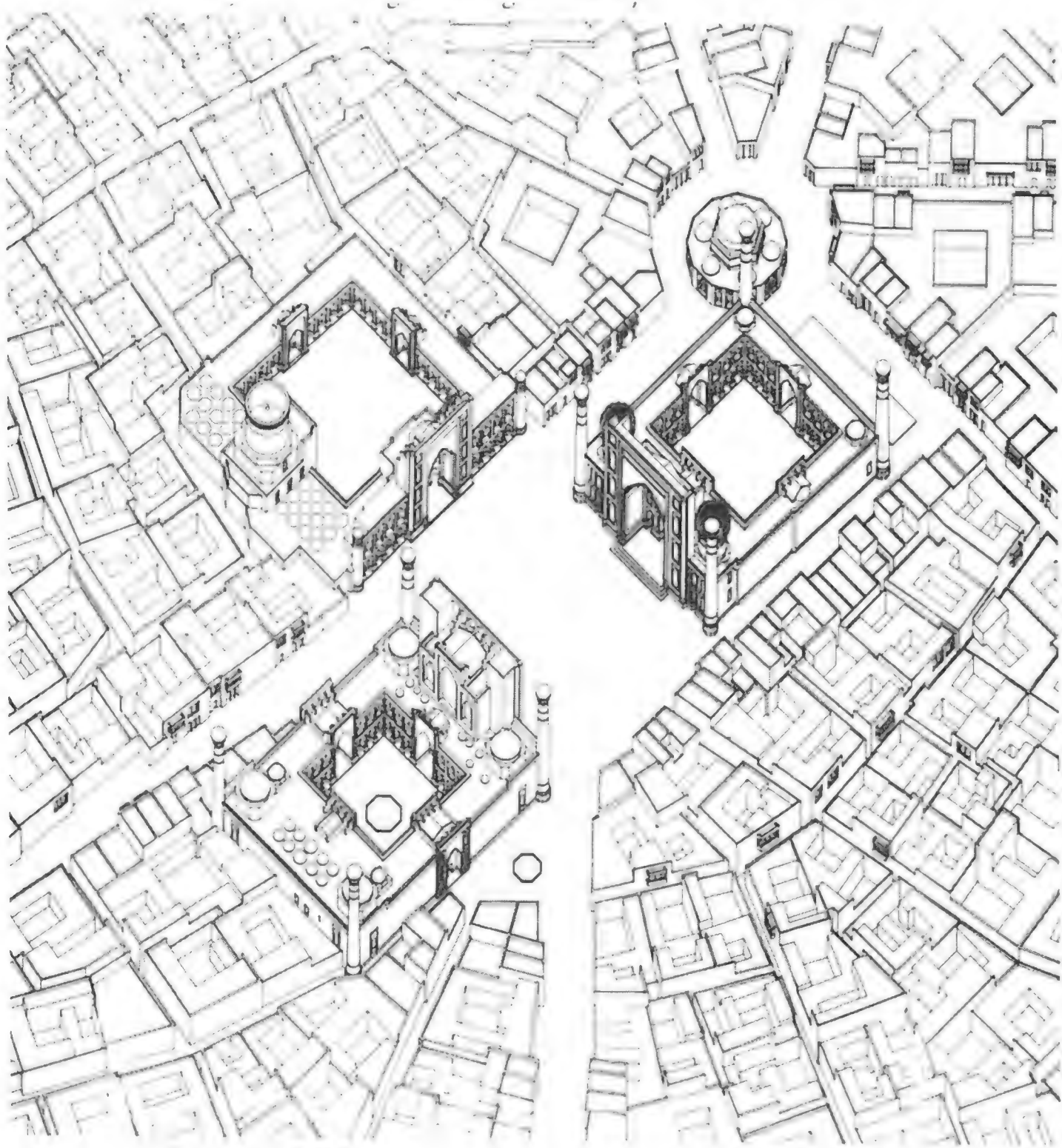
259. مسجد و خانقاه مجمع لأبي هاوس في بخارى، أنجز سنة 1620.

على مساحة على شكل الحرف U سنة 1620، وربما كان التصميم مصدر إلهام لمجمع شهير آخر في الريكستان بسمرقند.

لقد كانت الريكستان، ساحة مدينة سمرقند، الموقع الذي احتضن المدرسة ذات الخانقاه التي بناها الحاكم التيموري أولك بيك بين الأعوام 1417-21 (راجع الفصل الرابع). وقد أضيف المزيد من العماائر حول الموقع وخلال العقد الأول من القرن السادس عشر، شيد فاتح بلاد ماوراء النهر ومؤسس السلالة الشيبانية، محمد الشيباني (العهد 10-1501) مدرسة مزدوجة على الطرف الشرقي، ثم أصبحت بمنزلة مدفن له وأفراد عائلته الثلاثة والثلاثين، إذ يُلحظ وجود منصة ضخمة من الحجر (بمساحة أربعة أمتار مربعة، وارتفاع مترين) وهي الضريح المشترك. ومن بين عماائر القرن السادس عشر الأخرى مسجد جامع ومدرسة إلى الجنوب من مدرسة أولك بيك شيدتها سنة 1528 على الأرجح اليكا كوكالتاش، وهو شخصية عسكرية مرموقة. بيد أن أيا من عماائر القرنين الخامس عشر والسادس عشر لم يصمد ماعدا مدرسة أولك بيك (الصور 57، 58) وكانت معلماً فريداً قاد لتعرف النمو الذي حصل في الريكستان إبّان القرن السابع عشر.

وقد قام يالانكتوش بي آجن، وهو إداري عسكري وحاكم سمرقند، بإعادة إعمار الريكستان (الصورة 260) سنة 1618، وهي مركز مناطق أسرته الإقطاعية؛ حيث هدم خانقاه سلفه أولك بيك ليقيم مدرسة جديدة عرفت بـ "الشيردار" (أي: قبضة الأسد) تيمناً بزخرفة الأسود المحفورة على عروة عقود بوابة المدخل (الصورة 261). وتم البناء بين العامين 36-1635 وصُمم مكملاً لمدرسة أولك بيك المقابلة، إذ إنها قريبة الشبه من حيث التصميم والهيئة بالنموذج التيموري للواجهة من حيث الإيوان الضخم الذي تكتنفه قباب قائمة على أبدان فارهة مع منائر رشيقة عند الزوايا؛ ومن

260. مسقط عمودي للريكستان وماحولها في سمرقند في النصف الأول من القرن السابع عشر.





261. بوابة المدخل لمدرسة شردار في سمرقند 36-1616.

بسبب ما امتازت به عمارتها من أبعاد متناغمة وأحجام مهيبة وكسوة ملونة بهية. كما أنها توحى بعظمة الإنجاز في بلاد ماوراء النهر في القرن السابع عشر. وقد رافق بعض التكرار في الأشكال تجاهل بعض الوحدات الفردية من أجل التركيز على المجمعات الحضريّة الضخمة ذات الديكور البديع.

استمرت دولة تقي-التيمورية بالانهيار شيئاً فشيئاً ولاسيما مع نهاية القرن السابع عشر؛ ففي سنة 1642، تولّى نظر محمد الأخانية بعيد وفاة أخيه، فشرع بتوحيد الدولتين (العهد 45-1642). ولكن بعد وفاته استعرت الحرب الأهلية وتزامنت مع وصول المغول إلى سدة الحكم في الهند، فشجّع ذلك على انقسام الأخانية مجدداً سنة 1651. ولم تزل الأخانية في تشردم وصراع بين حكم شقيقين؛ فحاكم بخارى كان نجل شقيق ناظر محمد الأكبر عبدالعزيز، بينما حكم بلخ خامس ابن لناظر محمد صباحان قولي. وعُرف عبدالعزيز، أُلخان الأكبر (81-1651) بكونه رجل ثقافة واشتهر بشغفه بالشعر الديني. فالمصادر الإخبارية مدحت ولعّه بالعلوم الإسلامية، الذي يمكن تلمسّه في الدور الذي أدّاه كراع رئيس في بخارى خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر. فعلاوة على المدرسة المُقامة في الريكستان التي لم يبق منها سوى أطلال، بنى عبدالعزيز مدرسة كبيرة (أبعادها 60 في 48 متراً) (الصورة 263) أنجزت سنة 1652-1651 لتكوّن مع مدرسة ألوك بيك مجعماً قرب قبة الصاغة. أمّا التصميم

الداخل حيثُ الفناء المحاط بطابقين من الغرف؛ بيد أنّ أعظم ما يميزها هو ديكورها البديع؛ فقد غشّى الجزء الخارجي وواجهات الفناء بالأجر، بينما كُست السطوح الداخلية بزخرفة نباتية متعددة الألوان. وتحفّل عروة العقد الخارجي للواجهة الرئيسة بأسودٍ تطاردُ غزالاً، وللأسود شمس على شكل وجوه آدمية طالعة من ظهرها، وهي أشكالٌ فلكية تُذكر بتلك الموجودة على مدخل السوق في أصفهان (الصورة 232). وقد جُعِلت الأشكال في لوحة من الفسيفساء مع الاستخدام الطاغى للون الأصفر. وعلى الرغم من روعة المنظر عن بعد، إلّا أنه لا يرقى إلى أعمال أكثر إبداعاً وإتقاناً من القرن الخامس عشر.

إنّ ثالث عمارة في الريكستان (الصورة 262) وأكبرها حجماً هي مدرسة "تيلا كار" (أي: العمل الذهبي)، وشيّدت بين الأعوام 1646 و1660، وتمتاز بواجهتها المتناسقة مع بوابة مقوّسة تكتنفها منارتان على طرفيها. ويُلحظ في تصميمها الاستغناء عن الغرف المقببة المخصصة للدراسة والصلاة والموجودة في مخطط مدرستين أخريين في الريكستان؛ بينما تضمّ هذه المدرسة مسجداً جامعاً واسعاً إلى الطرف الغربي منها. وللجامع قبة مُضلّعة قائمة على بدنٍ شاهق وتكتنفها أروقة تغشّاها خمسة عشر عقداً قائماً على أكتاف. ومن الداخل يوجد الدادو الرخامي المتوّج بجص مذهب وملوّن تلويحاً باذخاً. وعلى الرغم من التدرج في البناء، بدت الريكستان مجعماً موّحداً





263. فناء مدرسة عبدالعزيز، بخارى 2-1651.

الوسطى أيضاً، فقد أضحى الكتاب المترف سمةً للرعاية التيمورية في آسيا الوسطى (راجع الفصل الخامس) واستمر هذا التقليد في عصر الأوزبك. فقد رُحِّل الكثير من الخطاطين والرسامين الأسرى من هراة وغيرها من مدن خراسان إلى ورشٍ في بخارى وسمرقند وطاشقند. ومع ذلك، من ناحية جودة العمل وكميته، تدهورت صناعة الكتاب منذ بدئها إبَّان القرن الخامس عشر. فقد شهد العصر إنتاج كتب متوسطة الجودة وللاستهلاك المحلي، فضلاً عن محدودة الموضوعات والتلوين وغطية التأليف. وغالباً ما انتزعت المخطوطات غير المكتملة من المكتبات التيمورية وجرى إتمامها وفق نماذج تيمورية معروفة؛ بهذه الحال لم نتمكن من تعقب الخطوط المهمة للتطور التاريخي لهذا الفن في هذه الحقبة.

يتجلى فضل التيموريين على الشيبانيين في المخطوطات المصورة الأولى المنتجة للشيبانيين إبَّان القرن السادس عشر، التي تشي بالرسوم التوضيحية المستعارة من الأسلوب التيموري. فعلى سبيل المثال، في الرسوم السبعة التي يضمها كتاب محمد شاهد "الفتح ناما" (أي: كتاب الفتوحات) تميّزت الشخصيات بكونها ووجوها مغولية الملامح ما يُعتقد بانتحالها من أعمال من منتصف القرن الخامس عشر. غير أنّ النصّ يؤرّخ لمآثر محمد الشيباني، مؤسس العائلة الحاكمة. وقد جرى التنبّه إلى هذا الأسلوب القديم في رسوم المخطوطات في سمرقند وطاشقند الأمر الذي أدّى إلى التخلي عنه لاحقاً بعيد وفاة راعيه الرئيس عبدالمظفر سلطان محمد بهادور المعروف بـ "كلدي محمد" سنة 33-1532.

بيد أنّ بخارى شهدت بزوغ أسلوب حسن في الرسم حيث رعى عبيدالله الخطاطين والرسامين والمخطوطات في هراة بين الأعوام 1512 و 1536. وذكر الإخباريون أمثال واصفي وميرزا حيدر دوغلات بكثير من المدح ازدهار الفنون في عهده. كما أنّ أول الكتب التي اقترنت باسمه في بخارى كان مخطوطة "مير ومشتاري" التي نسخها إبراهيم خليل في بخارى سنة 1523. والنص عبارة عن قصيدة صوفية في قافية ثنائية (أو بالفارسية المثنوية) ألّفها محمد اسار من تبريز سنة 1377. أمّا موضوعات الصور الأربع وهي مشهد ليلي ذو هلال ونجوم تزخر بها السموات، ومشهد من مدرسة،

فقد جُعِلَ وفق تصميم مدرسة ميرى عرب، بيد أنّ النسب كانت محرّفة تحريفاً كبيراً (مع صغرهما بالمقارنة مع الأصل) وكان القصد أن تتفوق على سابقاتها من عمائر من حيث الأبهة وال ضخامة؛ إذ كُرِّست أنواع باذخة من تقانات الديكور لزخرفتها، كما طُلِيَ سطح القناطر بشبكة من المقرنصات الجبسية في توليفات رائعة ومبتكرة، ومنها نوع جديد من المقرنصات خلقت تأثيراً يشابه مروحة مفتوحة من خلال انعكاسات وزرات نجمية الشكل وأوجه شعاعية. ولوّنت السطوح الداخلية تلويناً مسرفاً بمشاهد طبيعية. أمّا من الخارج، فقد كُسيّت بالأجر مع الاستخدام المكثف للأخضر والأصفر الحامضيين، وبدا التزجيج رديئاً بينما محدودية الألوان وتلاشيها يشهدان على تضالٍ نفوذ خانات التقي-تيمورية التي تقلّصت حدود أراضيها إلى حدٍّ كبير في عهد الخان عبدالعزيز.

وفي عهد خليفة عبدالعزيز، صبحان قولي (العهد 1681-1702)، وُحِدَ الأخانات، واتّخذ من بخارى عاصمةً له بينما سمح لبلخ أن تبقى حاضرة وريثته محاولاً السيطرة عليها إدارياً؛ وقد ترك صبحان قولي إراثاً ثقافياً مرموقاً، إذ رعى كتابة تاريخ العالم "محيط التواريخ" الذي دوّنه محمد أمين بن ميرزا محمد زمان سنة 98-1697 الذي يؤرّخ لعدد من الفنانين الذين نشطوا في بلاطه. كما أنه شيد مدرسةً مقابل مزار أبي نصر بارصا في بلخ، كي تواجه البوابتان العملاقتان بعضهما البعض. فضلاً عن ذلك، ترك صبحان قولي وقفاً للمدرسة في مزار علي بن أبي طالب في مزار شريف الواقعة على بعد خمسة عشر كيلومتراً شرق بلخ. وعلى الرغم من جهوده الحثيثة في المحافظة على استقرار الدولة، فقد جهد الأوزبك في إثارة المشكلات على نحو متزايد وبحلول القرن الثامن عشر غرقت آسيا الوسطى في أزمت اقتصادية وسياسية لاحصر لها أدّت إلى ضعف قبضة الأخانين باطراد ومن ثمّ إلى سقوط الدولة بيد القوات القبلية المتمردة.

الفنون في عهد الأوزبك

فضلاً عن فن العمارة، رعى الشيبانيون والتقي-تيموريون فن الكتاب المصوّر في آسيا

بينما يشي الأسلوب بالاعتماد على نسخة أخرى من "كولستان" أنجزت برعاية حسين بيقاره في هراة سنة 1486. لكن المساحة التصويرية بدت أكثر بساطة بشخصها كبيرة الحجم وملونها الغني بالألوان المشبعة التي جرى تخفيفها وتقليل كثافتها.

في العقد 1530 راج أسلوب جديد في ورش بخارى ربما أدخلته مجموعة من الفنانين الرواد الذين أسرههم عبيدالله بعد فتحه هراة سنة 1529. وكان من بينهم الخطاط مير علي والفنان شيخ زاده، أحد أشهر تلاميذ بهزاد. ويمكن تلمس تأثير الفنانين الجدد في مخطوطة هراة من "هفت منظر" (أي: سبعة وجوه) التي أنجزت في بخارى في كانون الثاني / يناير سنة 1538. أما النص فهو قصيدة رومانسية للشاعر الفارسي هاتفي (المتوفى 1521)، وهو ابن أخت جامي؛ والقصيدة نظمت على غرار رائعة نظامي "هافت بيكار" (أي: الصور السبعة). أما الناسخ فكان الخطاط مير علي البارع المشهور بخط "النستعليق"، الذي نشأ في حمى بلاط الأمير التيموري حسين بيقاره واستمر في العمل في هراة خلال الاحتلال الصفوي، وفي عام 1529 نقله الشيبانيون إلى بخارى التي بقي فيها حتى وفاته. وقد أصبحت نسخته من هذه المخطوطة أنموذجاً يُحتذى من خط النستعليق، وجمعت بشغف ولاسيما من قبل الحكام المغول الذين ضمّوها ضمن مقتنيات بلاطهم الثمينة وكراسهم الفخم (راجع الفصل 19 والصورة 371). وتضمّ مخطوطة "هافت منظر" أربعة رسوم توضيحية معنونة في صفحة الواجهة المزدوجة باسم الحاكم الشيباني عبدالعزيز والفنان شيخ زاده. وتظهر لوحة "بهرام كور والأميرة في السرادق الأسود" (الصورة 265) أجواء أبهة في الأعداد والترتيب، كما تبدو الخلفية التي جعلت من الأثاث مسطحة فضلاً عن مجاميع الأجر المزخرف بإتقان. ويمكن تتبع المشهد نفسه من العناصر المعمارية التفصيلية في لوحة أخرى تُنسب إلى شيخ زاده في نسخة من مخطوطة "ديوان" لحافظ نُفذت قبل عقد من الزمن للأمير الصفوي سام ميرزا، شقيق طهماسب. وتتميّز الأشكال الآدمية بوجوه ممتلئة وحواجب كثيفة فضلاً عن اعتماد النساء أغطية رأس بيضاء مطرزة بدلاً عن العصابة، بينما تُلحظ أيضاً محدودية الملون بعدد من الألوان الغامقة كالقرمزي والأزرق الغامق، كما استخدم الأخضر الغامق في تلوين المناظر الطبيعية وعناصر نباتية كالزهور ذات السويقات الطويلة.

وقد تمسك محمود المذهب ومعاصره عبدالله اللذان اشتغلا في بخارى حتى العام 1575 على الأقل باستخدام هذا الأسلوب الجديد مع تضائل نتائجه الإبداعية. وقد أنجزت نسخ من بعض النصوص الرائجة ولاسيما مخطوطة جامي "تحفة الأحرار" في هذا الوقت أيضاً. كما أنّ بعض المخطوطات المصورة التي أهديت إلى عبدالعزيز بين الأعوام 48-1547 / 955، على سبيل المثال، تشي بتكرار عناصر أسلوبية من نماذج محددة. ففضلاً عن رسومات المخطوطات، صبّ هؤلاء الفنانون جلّ إبداعهم على شخص بعينها وأزواج من الشخصيات لتشكيل نوعاً فنياً بزغ في نهاية القرن السادس عشر في البلاط الصفوي بإيران (راجع الفصل الثاني عشر). فالفنان محمود، على سبيل المثال، رسم تيمور الشاعر ورجل الدولة علي شير نوائي (الصورة 267). وقد أسس هذا الابتكار الفريد من نوعه في التشخيص المحرّم في الإسلام على محاولة سابقة، ربما تُنسب إلى بهزاد، وتُظهر شاعراً واضعاً يديه على عصا. وعلى وفق ما أخبرنا به واصفي، كانت الصورة السابقة عبارة عن منظر طبيعي لحديقة ذات أشجار مورقة وطيور جاثمة على فروعها وزهور في كل مكان وجدول متدفقة. بينما في نسخة محمود، يبدو الشاعر واقفاً على أرضية ذهبية خالية من أي عنصر أو تفصيل آخر.



264. "الأمير ميهريجز رأس سبع من ضربة واحدة؛ ميهري ومشتري"، بخارى. متحف فري كلاري للفنون بواشنطن دي سي.

واستقبال، وصيد، فتمثل نماذج راقية دالة على الأسلوب البهزادي في هراة خلال العقود الأخيرة من القرن الخامس عشر، كما تُظهر الصور الوجوه الآدمية المستديرة وواجهات المباني وتقسيم الأرضية إلى مستويات بسيطة، وجلّها من الأسلوب القديم، بينما جرى تقليص الملون من الألوان الشبيهة بالمجوهرات التي اشتهر بها الأسلوب البهزادي إلى عدد محدود من الألوان. وتُظهر أفضل صور المخطوطة (الصورة 264) مير يصيد أسداً وتُذكر بمشاهد الصيد في مخطوطتين للحمة نظامي "خمسة" (أي: القصائد الخمس) الموجودة في المكتبة البريطانية وتُنسب إلى بهزاد أو إلى مدرسته، لكن بعض التغييرات أجريت لمعالجة الفضاءات الخاصة بالشخص في مستويين كما أنّ الخضرة التي تزخر بها الأرضية خلقت إحساساً بالمسافة بين الرائي واللوحة.

وبقي هذا الأسلوب القديم رائجاً في بخارى حتى منتصف القرن السادس عشر. وتشى نسخة سعيد من مخطوطة "كولستان" (أي: حديقة الزهور) بتعلّق الشيبانيين المستمر بأسلافهم التيموريين. وعلى وفق ما جاء في معلومات الإنجاز في نهاية المخطوطة أنّ النساخ التيموري سلطان علي مشهدي هو من نسخها في هراة سنة 906 / 1500 بيد أنّ نصاً إهدائياً طويلاً يشير إلى أنّ المخطوطة نُسخَت للحاكم التيموري حسين بيقاره، وأنّها "أكملت وأنجزت" برعاية الشيباني عبدالعزيز، وأنّ إحدى اللوحات الثماني أرخت في 954 / 1547. وتنتحلّ اللوحات روح الأسلوب الهراتي وشفرته،



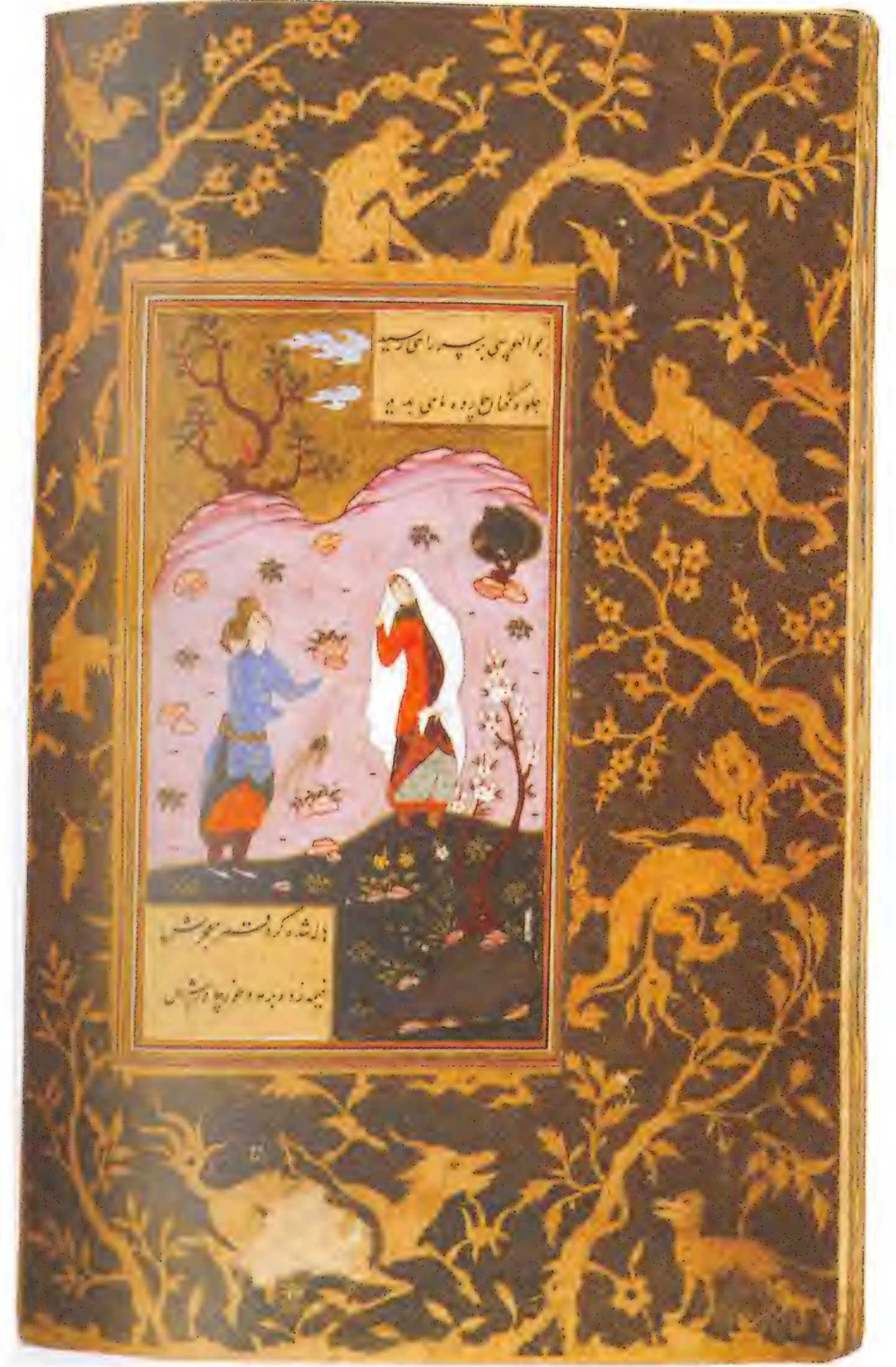


رسومات كولكوندا وميزاتها كالقطع الطولي الفاره للوحات وتقسيمها إلى مستويات متكلفة واستخدام ملون من الخبر الأزرق والوردي الليلي، ولاسيما في رسومات نسخة هاتفي "خسرو وشيرين" المؤرخة في 69-1568.

وبينما كانت المخطوطات المصورة تُنتج إنتاجاً حثيثاً في بلاد ماوراء النهر خلال القرن السابع عشر، كان العمران يتدنّى من حيث الجودة بسبب التكرار المطرد. وقد تعرّضت خراسان لغزوات متكررة حملت معها سيلاً من الموتيفات الفارسية؛ لذا يُلاحظ في بعض اللوحات كما في مخطوطة شرف الدين علي يزدي "ظفرنامه" (أي: كتاب الفتوحات) والمؤرخة في 29-1628 تكرارها لميزات من أسلوب قديم، كتشكيل الصخور والمحددة غالباً بصخور بيض أصغر حجماً فضلاً عن الاستخدام الطاعني للصبغ الأزرق الفاقع. وقد شُخصت أسماء رسامي القرن السابع عشر من تواقعهم التي حفروها على أعمالهم؛ فعلى سبيل المثال، الفنان محمد مراد سمرقندي (المعرف في الأعوام 25-1600) الذي ألحق الرسومات بمخطوطة "الشهنامه" المنسوخة عام 1556-57 لحاكم خيوة (Khiva)، عيش محمد. وقد اشتغل هذا الرسام بأسلوب مميز ولكن ساذج إذ تُلاحظ طريقة رسم الشخصيات الساخرة بخطوط سود كثيفة على أرضية ذات لون واحد، غامق على الأعم الأغلب. وقد دوّنت أسماء رسامين وخطاطين آخرين عملوا في ورشة البلاط ببخارى في القرن السابع عشر في تاريخ العالم الذي جُمع للحاكم التقي-تيموري صبحان قولي.

وقد نُفذت بعض المخطوطات برعاية رجالات البلاط من غير الحاكم كالأمرء والمتعلمين. فلوحة "مشهد من البلاط" (الصورة 266) من مخطوطة سعيد "البستان"، على سبيل المثال، يُلاحظ فيها نص كُتب فوق الباب يفيد أنها نُفذت لمكتبة هدايت بن مير معين الدين بن خواجه عبدالرحيم بن خواجه سعيد سنة 1025 (1616 م). وكان هذا الراعي ينتمي إلى عائلة الجويباري المتنفذة من شيوخ الطريقة النقشبندية في بخارى. وقد أدى جدّه خواجه سعيد دوراً ريادياً في التنمية الحضرية التي شهدتها بخارى في النصف الثاني من القرن السادس عشر في عهد الحاكم الشيباني عبدالله بن إسكندر. ويَشي أسلوب الرسم بالطبيعة المحافظة على رسوم مخطوطات القرن السابع عشر في آسيا الوسطى كالشخوص كبيرة الحجم ضمن طراز اتُخذ معياراً في بخارى لقرن من الزمن في الأقل (الصورة 265)، مع بساطة زخرفة الآجر؛ وتفرّد الشخوص بلحي كثة ورؤوس مائلة في وضعيات غمطية، وفي أزواج على الأغلب.

إنّ من بين مافزّه الاحتلال المغولي لآسيا الوسطى سنة 47-1646 هو الاحتكاك بالرسم الهندي حيث تُظهر المخطوطات المصورة في بخارى نهاية القرن السابع عشر، كنسخة نظامي "خمسة" المنفذة سنة 1648، أنّ رسامي بخارى كانوا يعتمدون تدريجياً على نماذج أجنبية، ولاسيما الأمثلة الهندية في وصف المناظر الطبيعية والأزياء. ومازالت التراكيب التقليدية وعناصرها باقية، بيد أنّ المباني بدت مختلفة من حيث كون القباب مصلّعة وبصلية الشكل، بينما جعلت النساء بقلائد مرصّعة وقبعات من الريش وخصلات شعر مجعدة. وقد شهد القرن الثامن عشر استمرار انحدار جودة فن الكتاب في آسيا الوسطى بينما بدت المخطوطات المصورة المنفذة متدنية بشكل كبير بسبب الأسلوب التجاري في التنفيذ الذي انتعش في كشمير في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر (راجع الفصل 19، والصورة 383).



266. "مشهد من البلاط" من مخطوطة سعيد "البستان"، بخارى 1616. مكتبة جستر بيتي في دبلن، المخطوطات الفارسية 297.

بعيد وفاة الخان الشيباني عبدالعزيز سنة 1550، تقلّصت الرعاية الملكية للمخطوطات المصورة، إن لم تتوقف تماماً. وتمتاز المخطوطات المصورة التي نُفذت برعاية الخان عبدالعزيز، الحاكم الفعلي خلال معظم الجزء الأخير من القرن السابع عشر، مثل "الشهنامه" (أي: كتاب الملوك) والمؤرخة سنة 1564، بألوانها المحدودة والبهية على حد سواء وبشخوصها العتيدة التي تملأ منظرًا طبيعيًا بسيطاً فضلاً عن طريقة تبدو فضولية في رسم الشخصيات الأنثوية إذ جعلت رؤوسهن على زوايا قائمة من أجسادهن. لقد هاجر بعض الفنانين إلى كولكوندا في الديكان حيث اشتغلوا لدى بلاط قطب شاهي (راجع الفصل 18)؛ وقد عملوا على الحفاظ على سمات معروفة في تصوير المخطوطات، كالآدميين وأزياء بخارى المعاصرة ودمجها بمظاهر من

267. "شاب يُنصح عن حبه لفتاة" من مخطوطة جامي "تحفة الأحرار"، بخارى 8-1547. مكتبة جستر بيتي في دبلن، المخطوطة 215، الورقة 63 اليسرى.



268. "منظر من إسطنبول"، من مخطوطة نصوح المطرقجي، "بياني منازل"، إسطنبول، 1537. المكتبة الجامعية في إسطنبول، المخطوطة 5964، الأوراق 8 اليسرى-9 اليمنى.

العمارة في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية

(أرشيف) القصر ودواوينه. وبقيت الدواوين سليمة إلى حدٍ كبير ببقاء الدولة العثمانية وحتى سقوطها وإعلان الجمهورية التركية سنة 1923؛ وبذا غدت هذه المصادر الثمينة المنقطعة النظير معينا لا ينضب لمختلف المعلومات عن الفنون والعمران العثماني، ومن ضمنها أسماء الفنانين، والمصطلحات الفنية الدارجة في حينها والأسعار وغيرها التي بقيت طي المجهول في أماكن أخرى خلال حقبة مختلفة من الحكم الإسلامي. ومع ذلك يجب توخي الحذر عند استخدام هذه المصادر؛ لأن نظرة البيروقراطي العامل في دواوين القصر وسجلاته لم تعكس بالضرورة نظرة الفنان خارج أسوار القصر أو في مركز المقاطعة أو المدينة.

من فتح القسطنطينية إلى سنان

لقد كان شغف السلطان محمد (العهد 81-1444 مع انقطاع) بتحصيل المعرفة مثل شغفه بتوسيع حدود سلطنته كما ذاع صيته بوصفه راعياً كريماً للفنانين والكتاب، سواء كانوا أوروبيين أو أتراكاً أو فرساً من الذين توافدوا على بلاطه في إسطنبول من كل حدب وصوب. أما ولعه بعمارة القصور فقد تجلّى في قصره الذي أنجز سنة 53-1452 في إديرنه، عاصمته القديمة، فضلاً عن رعايته بناء بضعة قصور أخرى في إسطنبول، أولها كان سنة 1455 الذي عرف فيما بعد بـ"أكسي سراي" وجُعل في مركز المدينة على موقع يغطي مساحة قاربت الثمانين هكتاراً أقيمت على أطلاله حالياً جامعة إسطنبول ومجمع السليمانية. ويُلاحظ من خطة إنشاء المدينة التي تعود إلى القرن السادس عشر (الصورة 268) أن القصر جُعل في مركزها وعلى منطقة مربعة مسيجة وبوابة واحدة؛ وتحيط به كذلك حدائق أخرى مسيجة تحتوي على بعض البنايات المقببة. وأنجز هذا القصر الذي لم يكن محمياً وجُعل قرب قلعة يادي كوله لحماية وليمتد إلى الطرف الجنوبي من أسوار المدينة حيث يلتقيان ببحر مرمرية. شُيّدت القلعة على وفق نظريات تصميم إيطالية بشكل نجمة خماسية وزيد عليها أبراج سبعة مميزة وضمت القلعة الخزانة الملكية وأحياءاً سكنية ملكية في مناطق أبعد ما يمكن عن أي هجوم معادي.

اختير موقع أهم قصور السلطان محمد الذي شُيّد سنة 1459 على منظر بديع يغطي مساحة ستة هكتارات عند طرف شبه جزيرة إسطنبول مطلاً على بحرين وقارتين وعلى الترسانة العثمانية وترسانات بناء السفن فضلاً عن المستعمرة الأوروبية في غلطة. وعرف القصر في وقتها بـ"يني سراي سي توبكابي سراي" أو بـ"سراي جديدي سي توبكابي سراي" (أي: القصر الجديد) ومن القرن التاسع عشر بـ"توبكابي سراي"؛ ويشغل الآن الجزء القديم من بيزنطه. وقد استغرق بناؤه حوالي عشر سنوات وغالباً ما كان يُرمم ويعاد تشكيله ليلائم كل عصر. يمثل توبكابي سراي عصارة قرون من الأذواق والأساليب على الرغم من بقاء هواجس مؤسس القصر الأولية شاخصة في تنظيمه المكاني.

دخلت القوات العثمانية العاصمة البيزنطية (القسطنطينية) فجر يوم التاسع والعشرين من أيار سنة 1453؛ فتوقف القتال عصر ذلك اليوم. وفي اليوم التالي قام السلطان الشاب محمد الثاني البالغ من العمر إحدى وعشرين سنة بجولة تفقدية في المدينة ودخل كنيسة آيا صوفيا وأمر بتحويلها إلى مسجد جامع، ومنذ ذلك الحين أضحت القسطنطينية عاصمته. وكان ديدنه الأول إعادة اعمار المدينة وإعادة توطين سكّانها وتعزيز انتعاشها الاقتصادي. وعلى الرغم من شهرة المدينة في الوثائق العثمانية الرسمية وعلى العملات النقدية العربية والفارسية والتركية باسمها التركي "مدينة القسطنطينية"، إلا أنها عُرِفَت شعبياً أيضاً بـ"إسطنبول". وقد كان فتح السلطان محمد للمدينة بمنزلة تحقيق لحلم المسلمين العتيد منذ القرن السابع الميلادي ما أكسبه سحراً وإعجاباً منقطعين بين المسلمين حتى غدا حلمه أيضاً ببسط دولة الإسلام على كل أراضي الإمبراطورية الرومانية الشرقية، ولاسيما إيطاليا. ولتحقيق حلمه هذا قام بسلسلة من الفتوحات المتواصلة ضد البندقية والمجر. فامتدت حدود الأراضي العثمانية من الدانوب وحتى الفرات واستطاع محمد الفاتح أن يقيم أساساً فكرياً في سيادة الحاكم المطلق خلال تنفيذ أوامره ببيروقراطية مترامية.

لقد امتاز العمران العثماني حتى قبل فتح القسطنطينية (راجع الفصل العاشر) بميله للهيكل المكعب المغطاة بالقباب نصف الكروية. وقد كان لوجود آيا صوفيا بقبتها العملاقة التي تحلّق في السماء مصدر إلهام ودافع للتحرك بهذا الاتجاه. وعلى الرغم من الاستخفاف الذي لاقاه العمران العثماني بسبب اعتماده على المواضيع البيزنطية، إلا أن موطن الإبداع فيه يكمن في القيود التي فرضها على نفسه للحفاظ على وحدة وتكامل المعالم الداخلية والخارجية للقبّة بدلاً عن الفصل التام بينهما، كما حصل في العمران الإيراني. بيد أن أسس العمران العثماني الكلاسيكي ضمت عدداً محدوداً من الأشكال مجتمعة في عدد محدود من الطرق. وكما في العمران الذي مارسه عظماء مثل سنان، كان الإنجاز في العمران العثماني الكلاسيكي متمثلاً في الحلول المدروسة للمشكلات الطارئة والتنفيذ متناهي الدقة والتفاصيل مع الحفاظ الماهر على التجانس والتناظر؛ بينما اختلف الأمر عند من خلفه من العمرانيين من غير المهرة، فقد وقعوا في مشكلة التكرار والملل حتى تحجّر العمران الكلاسيكي عندهم. إن العمران العثماني مهم وبديع ومهيب ومتأن؛ ولكنه نادراً ما كان ابتكارياً أو حاذقاً لأن العمارة في ذهن العثمانيين كانت فناً مُضنياً ومهماً على حدّ سواء.

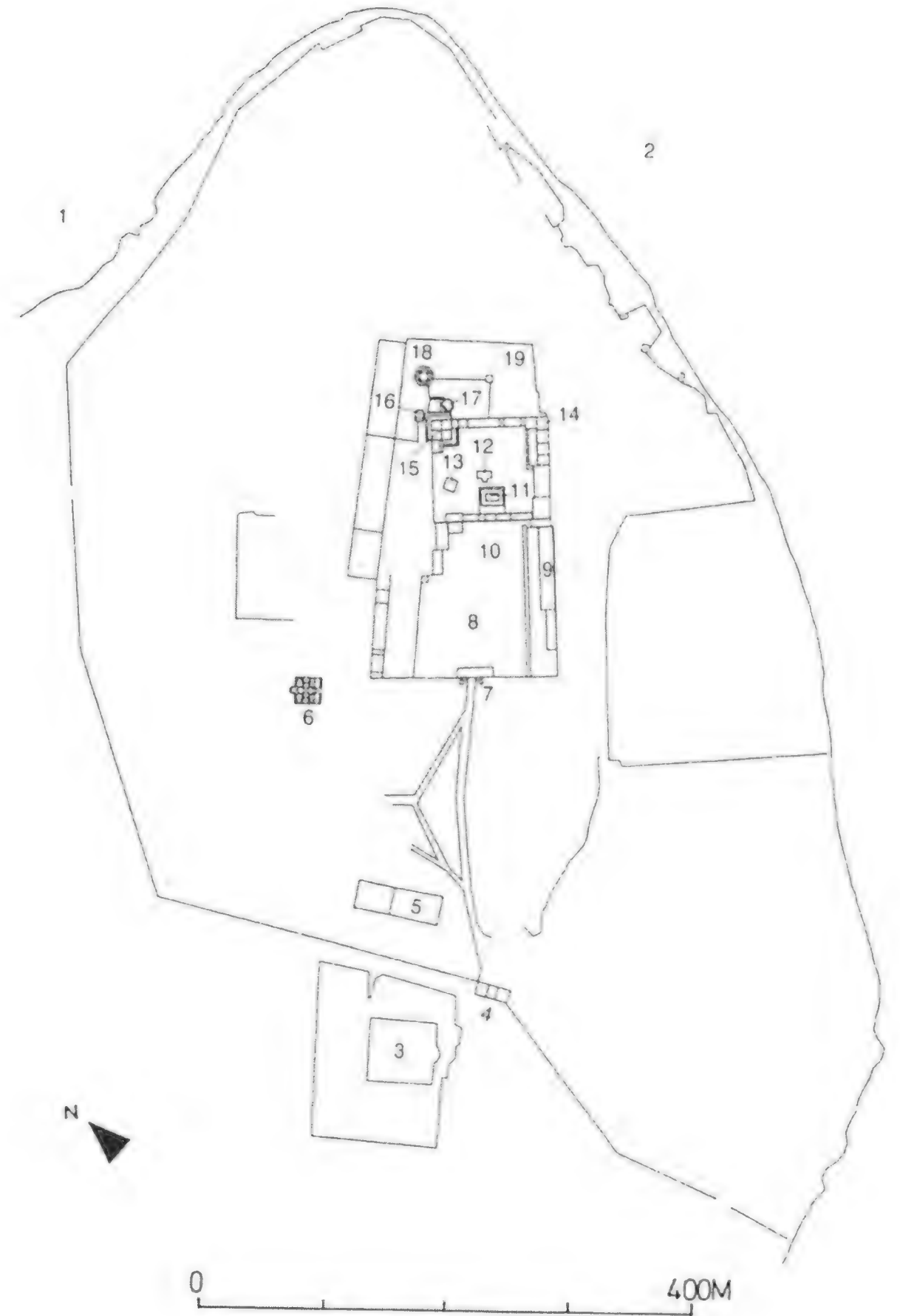
وكما كانت الحال في أماكن أخرى من العالم الإسلامي، فقد شجعت مشاريع الأوقاف لشرعنة الملكية ودعم المؤسسات الخيرية، وهو ما ساعد على بقائها واستمرارية عملها استمراراً فريداً؛ وكغيرهم من البيروقراطيين استطاع الموظفون العثمانيون حماية أنفسهم خلف أكوام من الوثائق التي جرى تخزينها للحاجة والأمان في سجلات



270. جوسق جينيلي ياسطنبول، 1472.

الرابع فكان على النموذج الإيطالي وهو من عمل العمران الإيطالي جنتايل بيليني، فقد خطط للترصيع بالألواح الخشبية والجداريات بيد أنه لم يدخل مرحلة التنفيذ. ولم يصمم أي من هذه الجواسق عدا الفارسي الذي جعل شاهقاً على منحدر أرضي فوق سرداب مرتفع وأنجز في أيلول-تشرين أول / سبتمبر-أكتوبر من عام 1472 ويُعرف الآن بـ "الجوسق جينيلي" (أي: الآجري) (الصورة 270)؛ وبلغت أبعاده حوالي ثمانية وعشرين متراً في ستة وثلاثين، وكانت واجهته الرئيسة على الطرف الشرقي. وجعل الدخول فيه عن طريق زوج من السلالم يُفضيان إلى شرفة واسعة قائمة على أعمدة حجرية رشيقة؛ أما السقيفة والتي كانت رُمت من الأصل الموروث من القرن الثامن عشر، فبدت كثيرة الشبه بالنالار الإيراني (الصورة 239). ويُفضي إيوان مركزي إلى رواق المدخل خلال بهو إلى قاعة مركزية متعامدة (- CRUC form) مسقفة بنظام القنطرة ذي شبكة الحنيات الركنية وقبة شاهقة بارتفاع ستة عشر متراً. وتقع مقابل المدخل حجرة سداسية عشوائية تبرز إلى خارج كتلة المبنى، وخلال المحاور المستعرضة، وجدت شُرَفَات غاطسة تفتح على الخارج. وفي كل ركن شُيِّدت غرفة؛ أما الترتيب المكاني أو الفضائي للمبنى فقد جعل وفق الطراز الإيراني من القصور والمعروف بـ "هاشت بيهشت" (أي: الجنائن الثمان) التي صمدت في نماذج إيرانية متأخرة في إيران (الصورة 246) وفي الهند (الصورة 336) والمائلة في مشيدة رعاها الحاكم الآق وينلو يعقوب في تبريز. ويُلاحظ من شبكة القناطر المقامة في الداخل تأثرها بالطرز الإيرانية.

تتجسد عظمة جوسق جينيلي في كسوته المصنوعة من الخزف. فأما الداخل الذي حوّل في القرن العشرين إلى متحف للخزف فقوامه الدادو والكوات المكسوة بالآجر ذات الأشكال المثلثة والمسدسة ومزججة بالتركواز والأزرق والأبيض ومكسوة باللمعان الذهبي. أما أبداع جزء من ديكور الجوسق فادخر للمدخل المسقوف إذ تُلحظ تقنية معروفة بـ "البناء (banna'i)" وقوامها استخدام الآجر المزجج ولبنات الآجر



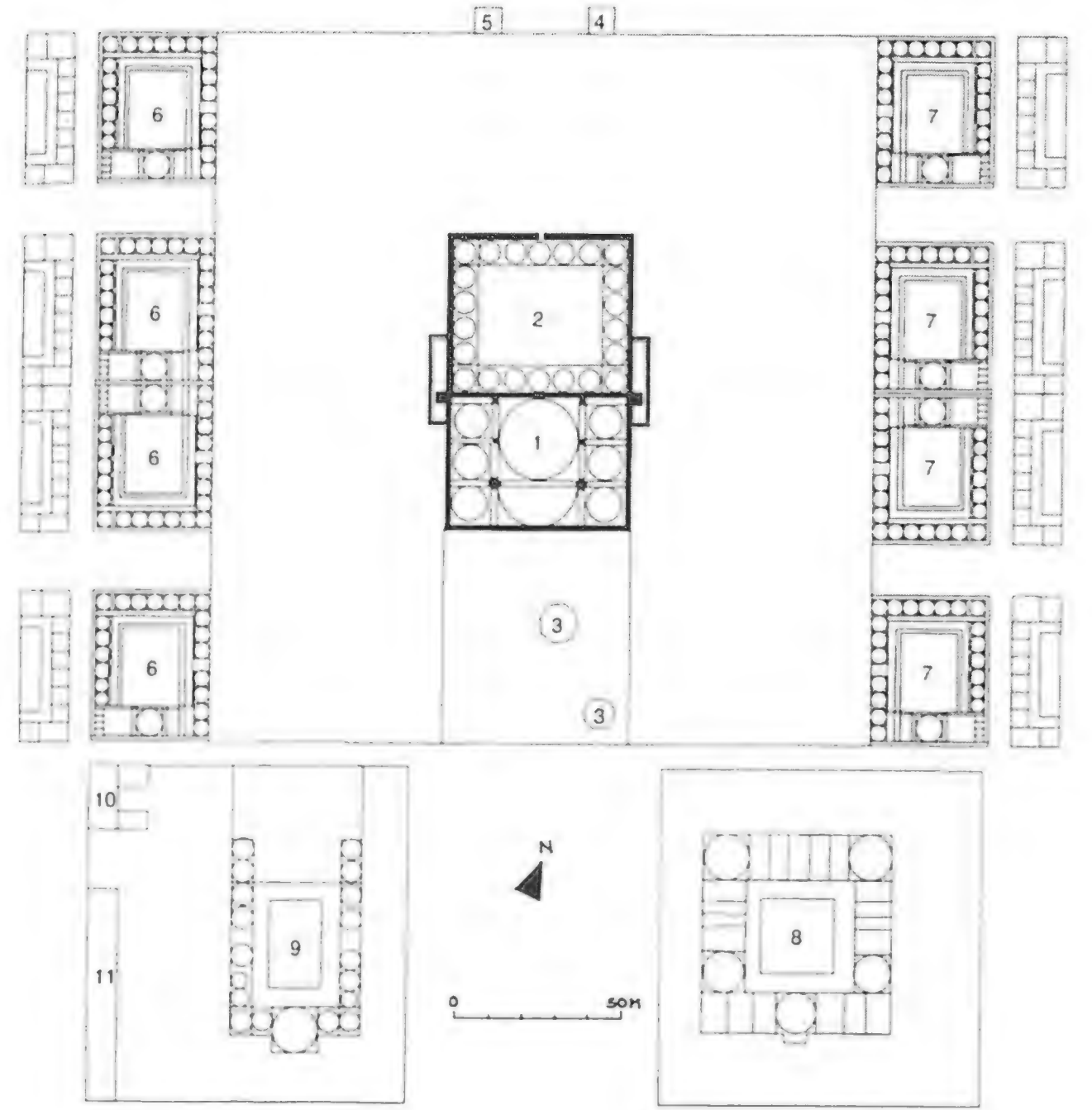
269. مخطط قصر توبكابي سراي في إسطنبول، بُدئ العمل به سنة 1459؛ 1. القرن الذهبي؛ 2. البوسفور؛ 3. آيا صوفيا؛ 4. البوابة الأولى؛ 5. آيا إيريني؛ 6. جوسق جينيلي؛ 7. البوابة الثانية؛ 8. الفناء الثاني؛ 9. المطابخ؛ 10. البوابة الثالثة؛ 11. غرفة العرائض؛ 12. مكتبة أحمد الثالث؛ 13. المسجد؛ 14. المالية؛ 15. مرحاض؛ 16. غرفة الختان؛ 17. قصر ريفان؛ 18. جوسق بغداد؛ 19. حديقة المدرجات.

وعلى العكس من القصور الأوروبية الأخرى مثل اللوفر أو الفاتيكان، ضمّ قصر توبكابي مختلف الأجنحة والأروقة والمطابخ والإسطبلات والجواسق المصطفة كيفما اتفق ضمن سور خارجي ذي أبراج وبوابات (الصورة 269). وزُرعت المناطق الواسعة المفتوحة بزروع كثيفة حيث كان يُشرف عليها عدد هائل من البستانيين عملوا على تزويد السلطان وحاشيته بأنواع البهجة والجلود بما لذ وطاب من أنواع الثمر. ولم يكن القصر مسكناً للسلطان وعائلته وحسب وإنما مركزاً إدارياً للإمبراطورية ومسكناً للموظفين ومدارس للمتدربين ومركزاً للإبداع الفني. بيد أن التنظيم الرسمي الذي يبدو عشوائياً فيما يتعلق بالمظهر الخارجي يخفي تنظيمًا هرمياً صارماً للخدمات والهياكل ضمن ثلاث ياردات من الخصوصية المتصاعدة. ولم يُسمح لكائن من كان الوصول إلى الفناء الأعمق سوى للسلطان ولقريبه. وعلى الرغم من أن بأس السلاطين العثمانيين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر لم يكن بأقل من بأس منافسيهم الأوروبيين، إلا أن تصميم القصر جعل لعرض نفوذ ساكنيه ليس بعدد القصور أو بفخامة عمارتها، وإنما بعزلة الحاكم وتواريه خلف شبكة من المراسيم الرهيبة والسرية التامة.

على حدائق القصر الجديد الخارجية شُيِّد السلطان محمد ثلاثة أجنحة تحيط بميدان، إحداها وهو سيرجا سراي أو القصر الآجري صُمم على غط قصور حكام بلاد فارس القدماء، والثاني على الطراز العثماني، وجُعل الثالث على وفق الإغريقي. أما الجناح

تميزاً له عن خلفه الأكثر شهرة. أما الموقع المختار ومساحته عشرة هكتارات، فكان التلة العاشرة لإسطنبول، الذي شغلته في السابق كنيسة الرسل القديسين، ثاني أكبر كنيسة في المدينة ومدفن الأباطرة البيزنطيين.

لقد اضطلع مجمع محمد بالتصميم المبدع في تناسقة وتخطيطه بالمقارنة مع المجمعات العثمانية الدينية الأخرى، ومجمع قصره الجديد في بورصة وإديرنه (الصورة 271)، فقد تجاهل التصميم تماماً وضع الأرض وغيرها من المتطلبات العملية الأخرى. ومما لاشك فيه أن مساحة الأرض المتاحة وامتدادها أثرا هذا التناسق وهذه الأبهة في البناء؛ ويُعتقد أن لوجود المهندس الإيطالي أنطونيو فيلاريت دوراً، إذ قيل إنه انتقل إلى بلاط محمد سنة 1465، على الرغم من أن البدء بالمشروع كان سنتين قبل هذا التاريخ. وقد بلغ طول ضلع مساحة المشروع المربعة حوالي 325 متراً. ويقع الجامع في مركز فناء مربع فسيح (طول ضلعه مئتا متر تقريباً) يتقدمه فناء أمامي آخر وتبعية حديقة تضم ضريحي المؤسس وزوجته. كما ضم المشروع مؤسستين خيريتين ملحقتين (بالتركية خيريات) فضلاً عن مباني المرافق الخدمية العامة توفر ريعاً دائماً لصيانة المجمع. وعلى الطرف الشمالي من الفناء بُنيت مدرسة ابتدائية صغيرة (كُتّاب) ومخزن للكتب، وأربع مدارس كبيرة تقع في الجهة المقابلة، وكانت كل مدرسة عبارة عن بناء مستطيل بصحن ذي رواق (porticoed court) محاط بما يقارب العشرين حجرة صغيرة وأخرى مقببة للتدريس فضلاً عن مراحيض. كما شُيّدت ثماني مدارس فرعية خلف المدارس الكبيرة خلف شارع ضيق، لكل منها تسعة صفوف أو عشرة بمواجهة فناء ضيق وطويل. وضمت المشيّدات الخارجية مستشفى وخاناً وتكية وحماماً مزدوجاً، فضلاً عن نزل للعلماء المستخدمين في المدرسة. كما ألحق بالمجمع سوق مسقف ضم 280 متجراً وسوق السراجين الذي ضم بدوره 110 دكاناً ضمن مسيح؛ فضلاً عن سوق الخيول الإضافي والإسطبلات وورش صنع حوافر الخيول والسروج. وفي عصر كثر فيه الحملات العسكرية تزدحم مثل هذه المتاجر بالعسكر وبعدها بهم. أما على الطرف الجنوبي من سوق السراجين، فقد أوعز السلطان محمد بإنشاء ثكنات



271. مجمع الفاتح بإسطنبول، 1463-71؛ 1. المسجد؛ 2. البلاط؛ 3. الأضرحة؛ 4. المدرسة الابتدائية؛ 5. مخزن الكتب؛ 6. مدرسة البحر الأبيض المتوسط؛ 7. مدرسة البحر الأسود؛ 8. المستشفى؛ 9. التكية؛ 10. مطبخ الحساء؛ 11. الخان.

الخام في عمل المجاميع الزخرفية الهندسية والخطية، ويمتد شريط منها خلال الواجهة ليحد أجزاءها الرئيسة والإيوان، وكان أول ظهور لهذه التقانة في إسطنبول. ويلف شريط أفقي من "البناء" من الفسيفساء الآجري القنطرة أسفل نقطة نهوض العقد؛ وقد جعل هذا الشريط بألوان الأزرق الفاتح والغامق والأبيض والأصفر والأرجواني واحتوى على نص التأسيس بخط الثلث بالأبيض مع لفافة أرايسك بالأزرق الفاتح على أرضية داكنة. ويدين أسلوب بناء العقد والتخطيط والديكور وقوامه الآجر الفسيفسائي والمقطع بالكثير لنماذج عمرانية إيرانية. وعلى الرغم من الجهل بالبنائين، إلا أن التماساً وجد ضمن سجلات قصر توبكابي يفيد بشكوى قدمها نحاتو الآجر الخرسانيون (أي: إيرانيون) بخصوص مصاعب تواجههم بعد إنجاز العمل في جناح للإمبراطور، يعتقد أنها تعود إلى العاملين بهذا الجوسق.

وعلى الرغم من أن للسلطان محمد قناعة باستقدام رسامين ونحاتين إيطاليين للعمل في ديكور قصره الجديد، إلا أنه بدا أكثر تحفظاً وأقل عالمية في اختيار التصميم والتنفيذ لمشروعه الرئيس من العمارة الدينية في إسطنبول، ولا سيما مسجده الفخم وملحقاته؛ وحقاً، ارتأى أن يكون الطراز امتداداً لطرز مجمعات آخر اضطلع بها أسلافه في بورصة قوامها مسجد كبير وضريح السلطان. ويمثل المسجد فيما يتعلق بالشكل نقطة التقاء بين تقاليد إنشاء المسجد الإمبراطوري كما في بورصة وإديرنه وبين النموذج الجديد المستوحى من الكنيسة البيزنطية آيا صوفيا. وغالباً ما عُرِف بـ "مجمع الفاتح" نسبةً إلى مؤسسه، ثم يمتد الاسم ليشمل ربع مساحة مدينة إسطنبول. وقد صدر أمر البناء في شباط / فبراير من سنة 1463، وأنجز في كانون أول / ديسمبر من عام 1471؛ وكان المهندس المشرف أسطى سنان الذي عُرِف أيضاً بـ "سنان العتيق" أو "سنان الأكبر"

272. مشهد بانورامي لمدينة إسطنبول سنة 1559 بالأسبيدج على الورق. من المكتبة الجامعة في ليدن يُري بعض تفاصيل مسجد محمد الثاني.

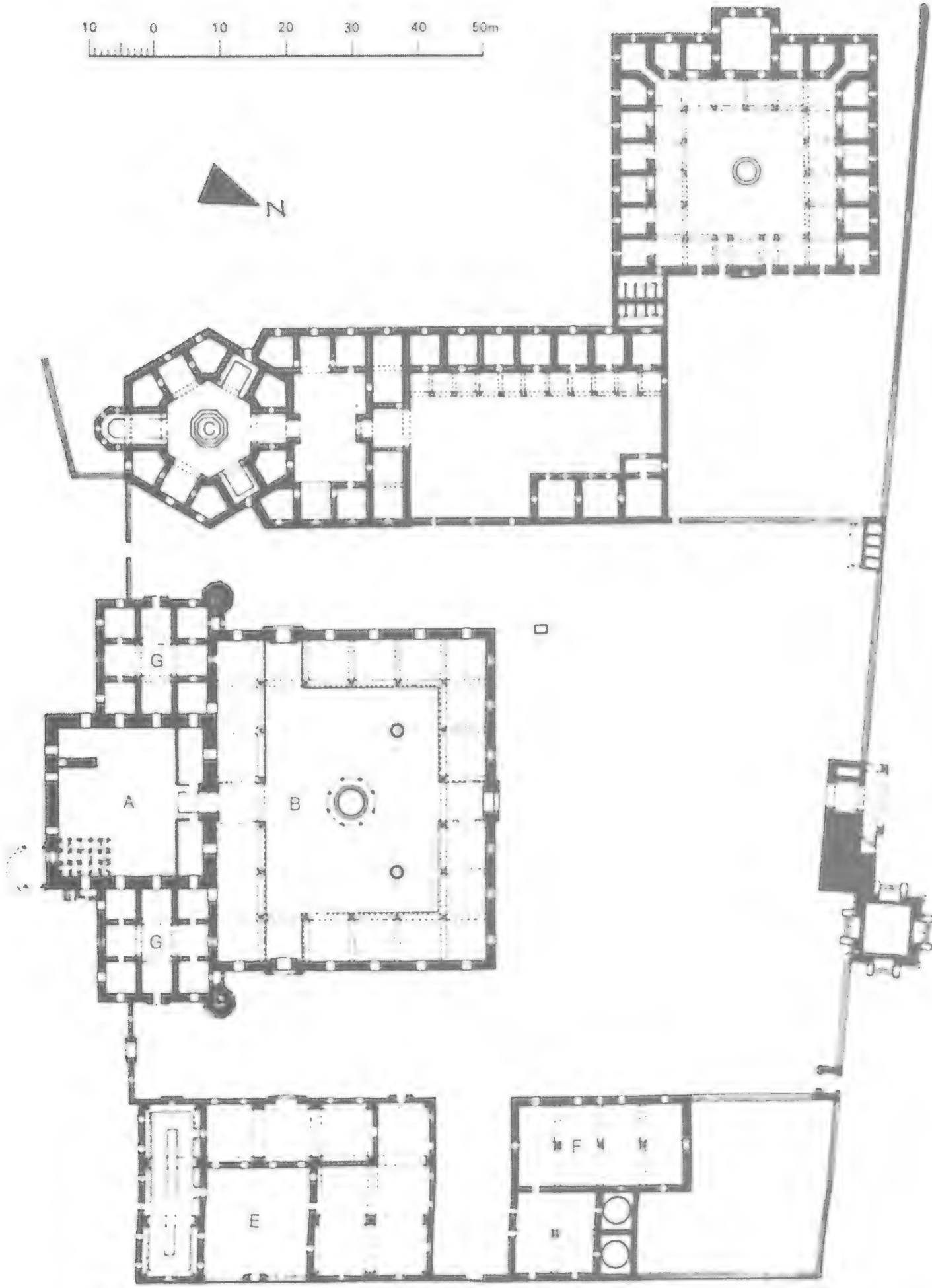


جديدة (أو اليني أودالار) لجيش الجند الجدد (أو الإنكشارية)؛ وما زالت هذه الشكنات مقرات لهم حتى حلّها جملةً وتفصيلاً في القرن التاسع عشر.

لقد دُمّر زلزال الثاني والعشرين من مايو / أيار سنة 1766 معظم معالم مجمع محمد ، فأعاد بناءه السلطان مصطفى الثالث في بحر خمس سنوات تالية، بيد أنّ الجامع الأصل يمكن تصوره من مصادر متنوعة منها المنظر الذي رسمه ملكور لوريك لإسطنبول سنة 1559 (الصورة 272). وكان قوام الجامع مساحة مستطيلة مقببة (بأبعاد 46 في 33 متراً) يتقدمها فناء مفتوح (21 في 30.5 متراً) محاط بصف من العقود، والفناء جُعل مسيّجاً بأسوار خارجية فضلاً عن دعامتين كبيرتين وعمودين ضخمين من الرخام السماقي (porphyry) تدعم قبة مركزية ذات قطر 26 متراً (بالمقارنة مع قطر قبة آيا صوفيا ذات الـ 31 متراً وقطر قبة أوج شرفلي البالغة 24.1 متراً)؛ فضلاً عن نصف قبة جُعلت فوق المحراب وبالقطر نفسه وقباب ثلاث أصغر اصطفّت على الجانبين. وهذا المخطط مكمل منطقي لمسجد شرفلي (الصورة 183) الذي أنجز قبل ستة عشرة عاماً، ولكل منهما فناء متمم (integral) وقباب مركزية تكتنفها قبتان صُغريان؛ أمّا بوابة مسجد الفاتح الرئيسة فجعلت نسخة طبق الأصل من بوابة مسجد شرفلي. والفرق الرئيس بين المسجدين هما القبة القائمة على أربع وليس ست نقاط، كما أنّ الجزء الداخلي وسّع من جهة محور القبلة بإدخال شبه القبة التي غدا التركيز منصّباً عليها مثلما كان هناك تفكير بالتوسع المكاني في تصاميم المساجد خلال القرن القادم، كما أنّها مستوحاة ولاشك من آيا صوفيا.

وقد نجا من الخراب الذي حلّ بديكور مسجد محمد الثاني كُوتان نصف قمرية (nettes) من الأجر متعدد الألوان، جُعلتا في فناء الجامع الحالي وتنسبان إلى "مهرة تبريز" (راجع الفصل العاشر). والكوتان ملونتان تحت التزجيج على بدن جُعل من الفريت الأبيض، قربتا الشبه بأجر الفواصل الجافة التي صُنعت لجامع شرفلي عدا أنّ طيفهما ضمّ اللون الأصفر أيضاً.

ويتجلى في عمارة مجمع الفاتح ككل مراحل عدة من تطور المجتمع العثماني خلال عصر مابعد الفتوحات. ففي تعارض واضح بين الجامعات العثمانية المبكرة في بورصة يلحظ التوسع الواضح في التكيات (راجع الفصل العاشر)، بينما في مثيلاتها المتأخرة فُصلت التكية عن الجامع وتراجعت إلى جهة معزولة نسبياً كما في عمارة مسجد الفاتح. ويعكس ذلك من دون شك الدور المتناقص لشيوخ الصوفية والأهمية المتنامية للعلماء بدلاً عنهم في الدولة العثمانية مابعد الفتوحات. وحقاً أظهر النشاط الوقفي الحثيث في بناء المدارس "والتركيز على إعمارها وتكثيف نور العلم بل تحويل العاصمة إلى صرح علمي يُشار له بالبنان." وبوصفه مركزاً دينياً وتعليمياً، غدا المجمع نواةً للتقدم الاقتصادي والاجتماعي. فقد ارتفع وارد المجمع بين العامين 1489-1490 إلى ما يقارب المليون ونصف المليون اكجا (وهي قطع فضية)، ما يفوق أوقاف آيا صوفيا التي تحولت وقتئذٍ إلى جامع. وقد جُمعت هذه المبالغ من اثني عشرة حماماً في إسطنبول وغلطة، فضلاً عن الجزية التي فُرضت على غير المسلمين في هذه المدن، ومن مردود الضريبة من خمسين قرية في تريس ومن إيجار عقارات أخرى خارج المدينة ومن الضواحي المحيطة. وقد أنفق منها حوالي 60% على رواتب 383 موظفاً ومستخدماً (102 منهم في الجامع، و168 في المدرسة، و17 من البنائين والعمال)؛ كما خصصت مبالغ لعلماء البلد وأولادهم وللجنود المعوقين، بينما أنفق ما يساوي 30% على الإطعام في التكية، حيث كان يوزّع 3300 رغيف خبز علاوةً على



273. مجمع بايزيد الثاني في إديرنه، مخطط لعام 8-1484. أ/ المسجد؛ ب/ الفناء؛ ج/ المستشفى؛ د/ المدرسة الطبية؛ هـ/ المخزن؛ ز/ التكية.

وجبتي إطعام لـ 1117 شخصاً يومياً؛ وخصص ما تبقى لدعم المستشفى وصيانتها. لقد شكّلت الصراعات الأخوية عاملاً مهماً في وصول نجل محمد، بايزيد الثاني، إلى سدة الحكم (العهد 1512-1481) وحفيده سليم الأول (العهد 1512-1520)، وكان على بايزيد مواجهة التحدي الذي مثله أخوه الأصغر جام (المتوفى 1495) الذي حاول تشكيل تحالفات مع مسلمين ومسيحيين على حد سواء ضد أخيه، ولم تفلح سياسة بايزيد التي تبناها ضد ممالك مصر وسورية وشمال وادي الرافدين، إذ تضرّر حكمه كثيراً من وصول الصفويين الشيعة للسلطة على الحدود الشرقية من إمبراطوريته. لكن سياسته الأوروبية كانت ناجحة أكثر، ففي صيف عام 1484 استطاع بسط نفوذه على الطريق البري المفضي إلى الدولة العثمانية في القرم، كما شهد عهده انتعاشاً اقتصادياً ملحوظاً. وقبيل وفاته شهد بايزيد تصارع نجليه أحمد وسليم على خلافته، حتى استطاع سليم (المعروف بالمتجهّم) من لوي ذراع أخيه الأكبر وإجباره على التنحي عن العرش شهراً قبل وفاة الأول. وقد شهد عصر سليم توسع حدود الدولة العثمانية نحو الجنوب والشرق، كما أنّ فتوحاته في سورية ومصر والحجاز والعراق وإيران جعلت من الدولة العثمانية القوة الأوحدة في بلاد الشام، ومنه حامي



274. جامع بايزيد الثاني بإسطنبول، 5-1500.

فسيح؛ وللمسجد منجزل جعل مرتفعاً ومنفصلاً عن نسيج المسجد نحو أحد الجوانب مخصص للسلطان كشرفة (بالتركية محفل). وهذا التركيب مستوحى من اللوجيا الملكية لجامع يشيل في بورصة حوالي قبل قرن من الزمان (الصورة 181)، بيد أن ما سبقها من نماذج بقيت موضع سجال.

إن أهم صرح عرف به عهد بايزيد هو مجمع مسجده في إسطنبول الواقع إلى الجنوب من قصره على طريق تاوري القديم (Forum Tauri)؛ وقد استلزم الموقع إقامة المزيد من المباني الثانوية للتغطية على المخزون البيزنطي الثري فيه. فقد ضمّ المجمع حياً خارجياً من المتاجر ومسجداً ومدرسةً وكتّاباً وتكيةً وحماماً وخاناً، فكان مركز الضاحية في المدينة المتنامية السكان والمزدحمة البناء؛ حتى إن المشيدات شغلت مساحات من أراض كانت مقفرة في ماضى لتمتد نحو سور المدينة. أما الإنفاق على هذا الإعمار المطرد فقد كان من عائدات مؤسسات مدنية أخرى في بورصة ومنها الخانات الكبيرة التي شيدت بين الأعوام 1490 و1508، واستخدمت للإنفاق على مؤسسات السلطان في إسطنبول. وأما المسجد (الصورة 274) ذو القبة المركزية (ذات قطر 17.5 متراً)، ومحاطة بأشباه القباب من طرفيها، فقد وسّعت

المقدسات في الجزيرة العربية ما دعى إلى إعطائه لقب "ال خليفة"، أي: خليفة النبي محمد، وهو امتياز وشرف للسلطان العثماني يرفعه فوق كل مدع للخلافة على طول الأراضي الإسلامية وبلا منازع.

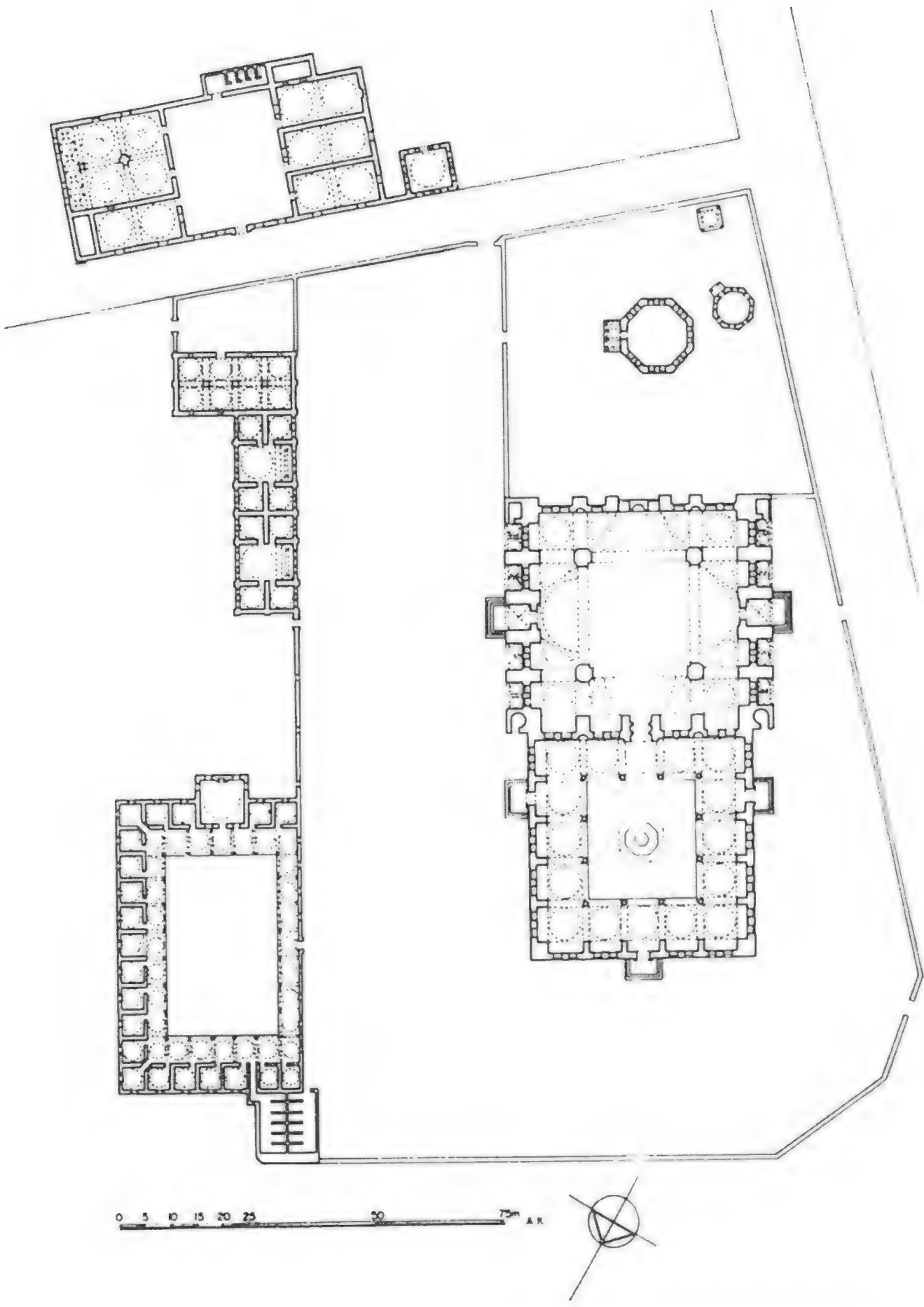
لقد كان بايزيد الثاني راعياً مهماً للعمارة إذ أمر بتشيد المجمعات الدينية في توكاة (1485) وأماسيا (1486) حيث كان حاكماً قبل تتويجه في إديرنه (88-1484) التي كانت المنفذ إلى الأقاليم الأوروبية مانيسا (1489) وإسطنبول (5-1500). وقد رعى عدد من أفراد عائلته وحاشيته بعض المشيدات أيضاً في مدن الإمبراطورية. إن التنوع في التصميم وعلو البنيان يدلان على الاهتمام بالذوق الهندسي المحلي، على الرغم من التزام بايزيد بالمثل المعمارية العثمانية الدارجة. فعلى سبيل المثال صمّم مهندس البلاط المعروف خيرالدين آغا مجمع بايزيد الثاني على ضفة نهر تونكا في إديرنه، وأنفق عليه من غنائم معركة آق كيرمان (بلغورود) على مصب نهر دنیستر. وضمّ المجمع (الصورة 273) جامعاً ومستشفى وفرناً ومراحيض ومخزناً وحجرات طعام ومطبخاً ومدرسةً طبية فضلاً عن مؤن مختلفة للدراویش الرحالة؛ أما الجامع فقوامه هيكل مسيحي ومساحته 20.25 متراً مربعاً مغشى بقبة منفردة يتقدمه فناء أمامي

مساحته الداخلية بإضافة ممرات على الجهتين غشيت بأربع قباب صغيرة. وعلى الرغم من افتقاد المجمع لوحدة التصميم بالمقارنة مع مجمع بايزيد في أديرنه أو مجمع محمد في إسطنبول، إلا أن تراكم القباب بين المسجد وفناءه يشي بحس تكاملي (sense of integration) أكبر مما عليه في مجمع الفاتح. وعلى ما يبدو فإن الدور المتنامي لأشباه القباب مستوحى من أنموذجين وهما آيا صوفيا ومسجد محمد الثاني، وأن العمرانيين العثمانيين كانوا يتأولون معاني ومضامين من العمران المبكر. إن الجناحين الجانبيين مع المنارات التي تكتنفانها استخداما تكيات للدراويش المتجولين، على الرغم من استمرارية الجهل بالعرض منهما. ويشي هذا البناء الحجري الفخم بتوافر المواد الأولية والأيدي العاملة والعقول الهندسية المبدعة تحت تصرف الرعاة ذوي المقام السامي في رعايتهم للمساجد الإمبراطورية في العاصمة على وجه الخصوص.

عصر سنان

لم يكن لسليم الأول وقت كما كان لسابقه للاهتمام بالعمران؛ فمسجده في إسطنبول الذي أنجز عام 1522 وصمم على وفق طراز مسجد بايزيد في أديرنه ربما شيد برعاية نجله سليمان (العهد 66-1520). بيد أن أعظم إنجاز له في تاريخ العمران العثماني كان غير مقصود إذ استقدم المهندس العمراني الشاب سنان (المتوفى 1588)، وهو أعظم معماري في التاريخ، للعمل في الـ "الدوشرمة"، وهي مؤسسة عثمانية استقطبت الفتيان المسيحيين من أصقاع الدولة العثمانية، وعُيّن سنان فيها مسؤولاً عن قسم القصور العثمانية (khāssa mi'mārları) حتى غدت شخصيته مهمة على العمران العثماني خلال منتصف القرن السادس عشر وأواخره. ففي سنة 1525، بلغ عدد مهندسي هذا القسم ثلاثة عشر عمرانياً، كلهم مسلمون، وبحلول العام 1604 تضاعف العدد ثلاث مرات إذ كان من بينهم 23 مسلماً و16 مسيحياً ما يشهد على مشاركة هذا القسم بأمور العمران العثماني في الإمبراطورية قاطبة. وقد أحيطت حياة سنان وعمله بالكثير من الأساطير بينما جذب اسمه العمائر كما جذب اسم جورج واشنطن السياح لبلده. ويبدو أن مسقط رأس سنان كانت الأناضول ومن عائلة مسيحية، استقدم سنان صبيّاً للعمل لدى العثمانيين وتدرّب على فن العمارة، وعلمه عندما كان يعمل ضمن حملات السلطانين سليم الأول وسليمان. وبحلول العام 1521 كان جندياً إنكشارياً وأضحى عمله كعمران مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً ببلاط سليمان، الذي يعدّ أعظم السلاطين العثمانيين، وإن شاب ذلك بعض الجدل.

في سنة 1538 عُيّن سنان رئيس مهندسي البلاط (عمران باشي) وخوّل بتصميم وبناء مسجد زوجة سليمان (Hürrem Sultan خرم سلطان) في إسطنبول. وقد وقف خان وحمام ومستودعات خشب وخشب ومسلخ ومتاجر للأنفاق على مجمع المسجد والمدرسة والكتّاب والمستشفى والتكية؛ وبلغ مجموع العائدات السنوية مجتمعة نصف مليون أقيجا. ويُلاحظ أن تصميم كل من الجامع ذي القبة المنفردة والمدرسة المصممة على شكل حرف U جرى على وفق طرز العقود الأولى من القرن ما يعني افتقارها إلى الابتكار. لقد كان أول عمل لسنان هو مجمع شاه زاده في إسطنبول (الصور 275 و 276) الذي شيده بين 1545 و 1548 بأمر من السلطان وفي ذكرى محمد، ابنه وولي عهده المفترض (شاه زاده) الذي توفي بالجدري وهو في الثانية والعشرين. ويشغل المجمع موقعاً فوق التلة الثالثة للمدينة ويضمّ مدرسة وكتّاباً وتكيةً وضريحاً وخاناً. وقد أقيم المسجد على مربعين متجاورين (مساحة كل منهما



275. مخطط مسجد شاه زاده بإسطنبول، 8-1545.

38 متراً تقريباً) متصلين ببعض بمنارتين. ضمّ أحد المربعين الفناء ذا القناطر المصفوفة وترك مفتوحاً على السماء، بينما ضمّ الآخر رواق الصلاة، وغُشي بقبة بقطر تسعة عشر متراً، فضلاً عن أربع من أشباه القباب وأربع قباب صغيرة في الأركان. ولا يعدّ هذا التصميم تطوراً منطقياً من العمران المبكر كعمران مسجد بايزيد الثاني وحسب، وإنما من عمارة مسجد السلیمان أيضا الذي خطط له سنان قبل سنة برعاية ابنة السلطان ماهريما في أسكودار.

وعلى الرغم من أن سنان عدّ فيما بعد مسجد شاه زاده عمله التجريبي، تُظهر معالمة العمارة قدرته على الابتكار ضمن معايير الأسلوب العثماني الناشئ. ومما يُلاحظ تركّز أحمال البنية العليا على أربع ركائز ضخمة (piers) جعلت أسفل القبة المركزية وعلى الدعامات (buttresses) على طول الأسوار الخارجية. وقد اختزل ثقل الركائز بتحوير شكلها، كما جرت تغطية الدعامات بتحريك الأسوار الخارجية، عدا ما كان يبدو من جهة الجامع المواجهة للفناء، نحو الوجه الداخلي للدعامات. وبهذه الطريقة انتقل معظم الحمل إلى خارج الجامع مأتاح المجال لأسوار أخف ونوافذ أكبر حجماً وأكثر عدداً. كما جرى مواءمة الجزء الخارجي لتعظيم تأثيرها البصري: من شلال القباب وأشباه القباب الملتفة حول الدعامات الأربع التي تعزز استقرار الركائز. كما تقوم اللوجيات بإخفاء الدعامات على جانبي المسجد بينما تُضيء النوافذ المركبة فوق بعضها البعض واجهات الفناء وتُضفي زخرفة تشجيرية على أعناق المنائر. ويبرز



276. مسجد شاه زاده بإسطنبول.

لستان في تصميم مبان ومشيدات من بوده بالمجر إلى مكة في الجزيرة العربية، وهذه المشيدات سواء كانت من عمل عقل سنان المباشر أو غير المباشر، غدت جزءاً لا يتجزأ من السياسة العثمانية المكرّسة لإظهار السيادة من خلال إعلاء البنيان في أسلوب عثماني منقطع النظير من القباب نصف الكروية والمنائر الفارعة. ولم يكن تصميم هذه الأعمال المنتشرة في أقاليم الدولة العثمانية والإشراف عليها من قبل مهندسي البلاط ممكناً من خلال الإدارة المركزية وحسب، بل من خلال تطوير المعايير الإمبراطورية ونظام التمثيل العماري. وبذا أصبح ممكناً إعداد الخرائط في العاصمة وتنفيذها في الأقاليم بأيدي ماهرة ومواد تُطلب من أي مكان آخر.

ويمكن تلمس الكثير من هذه الملامح في الأعمال التي أوعز بإنشائها السلطان سليمان في القدس. وليس سراً أن السلطان سليمان رأى في نفسه الملك سليمان الثاني، وأنه المسؤول عن إعادة قبة الصخرة وترميمها، وهي أقدم أنموذج إسلامي في العمارة وقُدّر لها أن تكون في موقع معبد سليمان الأول. وما يذكر أن سنان وهو في طريقه إلى الحج توقف في القدس ووضع الخطة اللازمة لإعمار قبة الصخرة. إن أهم ما يسجل على هذا المشروع، سواء كان سنان مسؤولاً عنه أو غيره، هو استبدال كسوة الفسيفساء الأموي للسطوح الخارجية لعنق القبة ومثلن الصحن بآجر جعل بالفواصل الجافة والألوان المتعددة تحت التزجيج مع الآجر الأزرق والأبيض (الصورة 277). وأرّخت كتابة على الفسيفساء الجاري العمل بتاريخ 46-1545 / 952، بينما حملت قطعة آجر

الترتيب المكاني البديع والتهوية الجيدة لجامع شاه زاده بالمقارنة مع غيره من الجوامع الإمبراطورية الماثلة في المدينة في الوقت نفسه. ويُلاحظ في هذا الجامع أيضاً تموضع ضريح شاه زاده محمد خلف الجامع على مقربة من المحور؛ وجعل على غرار ضريح سليم الأول، وبشكل موشور مثلن مقبب (بقطر 9.20 متراً) وقبة مضلعة ورواق مدخل من رباعيّ الأعمدة (tetrastyle portico) جعل من الرخام السماقي الوردي الفيردي العتيق (verd-antique). وتكتنف المدخل ألواح من الآجر المنقوش بالفواصل الجافة، أما التي على اليمين فتكسو الجدار بأكمله من الأرضية وحتى نقطة نهوض القبة، ويظهر التشكل هذا صفّاً من القناطر وأوراق نباتية مسننة، وهي موتيفات راجت في الأقمشة والفخار وقتئذٍ (الصور 301، 302). ويُلاحظ في بعض قطع الآجر حول النوافذ العليا محاولة المصممين الالتفاف على القيود التي تفرضها عليهم تقنية الفواصل الجافة والتي تستلزم تحديد أماكن التلوين بخطوط، وذلك باستخدام استثنائي لأرضية بيضاء. ويعتقد أن هذه القطع من الآجر كانت من آخر أعمال فريق إيراني متنقل متخصص بفنون الآجر جلبه السلطان سليم الأول من تبريز قبل حوالي ثلاثين عاماً.

وبوصفه جندياً انكشارياً وفناناً وعمراً ولموهبة الاستثنائية في تصميم الجسور والقلاع، رافق سنان السلطان سليمان في حملاته في أوروبا والشرق الأوسط ما ساعده تعرف الصروح العمارية الإسلامية العظيمة والماضي الجاهلي. ويعود الفضل



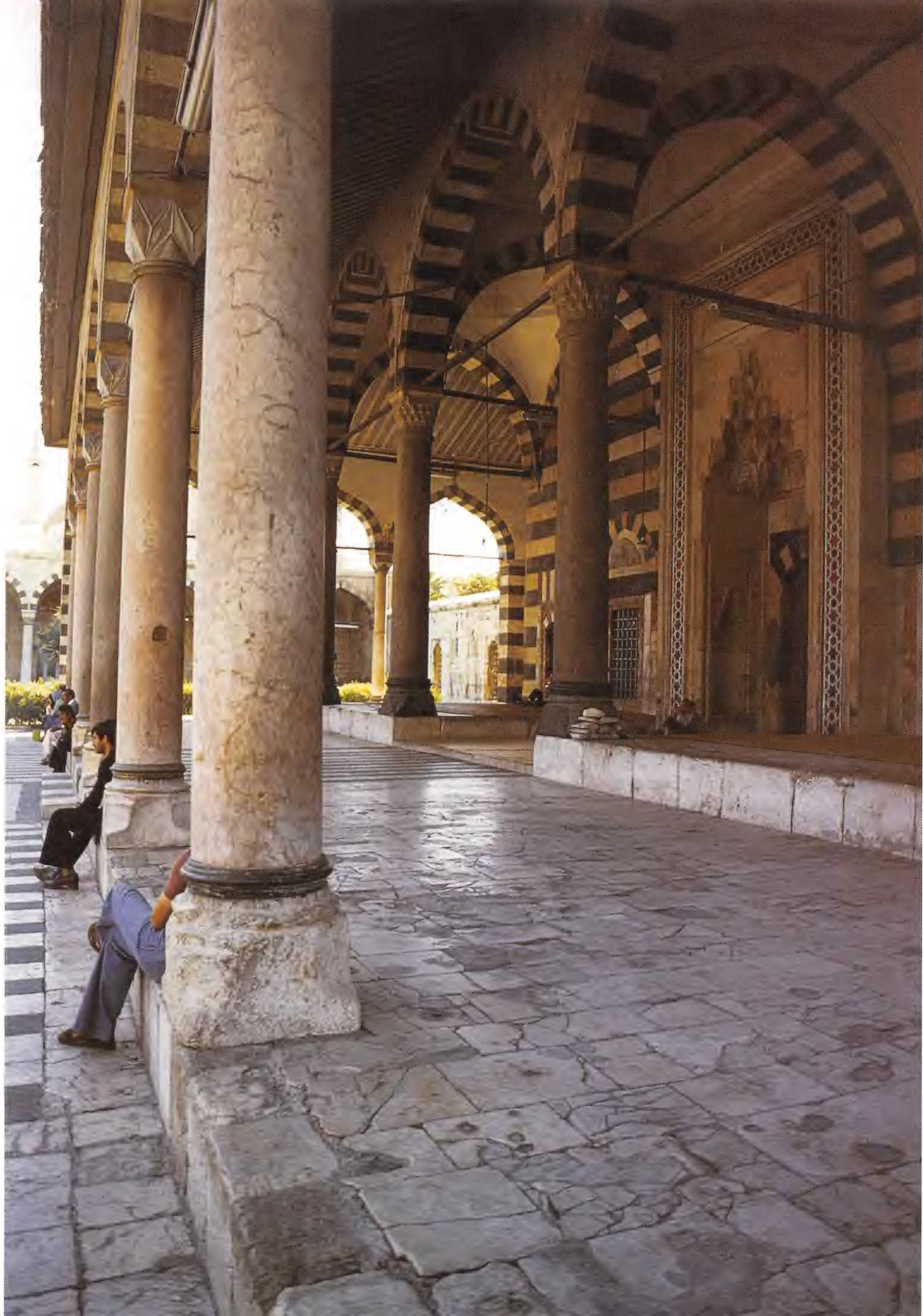
277. كسوة الآجر لقبة الصخرة، القدس، منتصف القرن السادس عشر، رُممت الكسوة في العقد 1960.

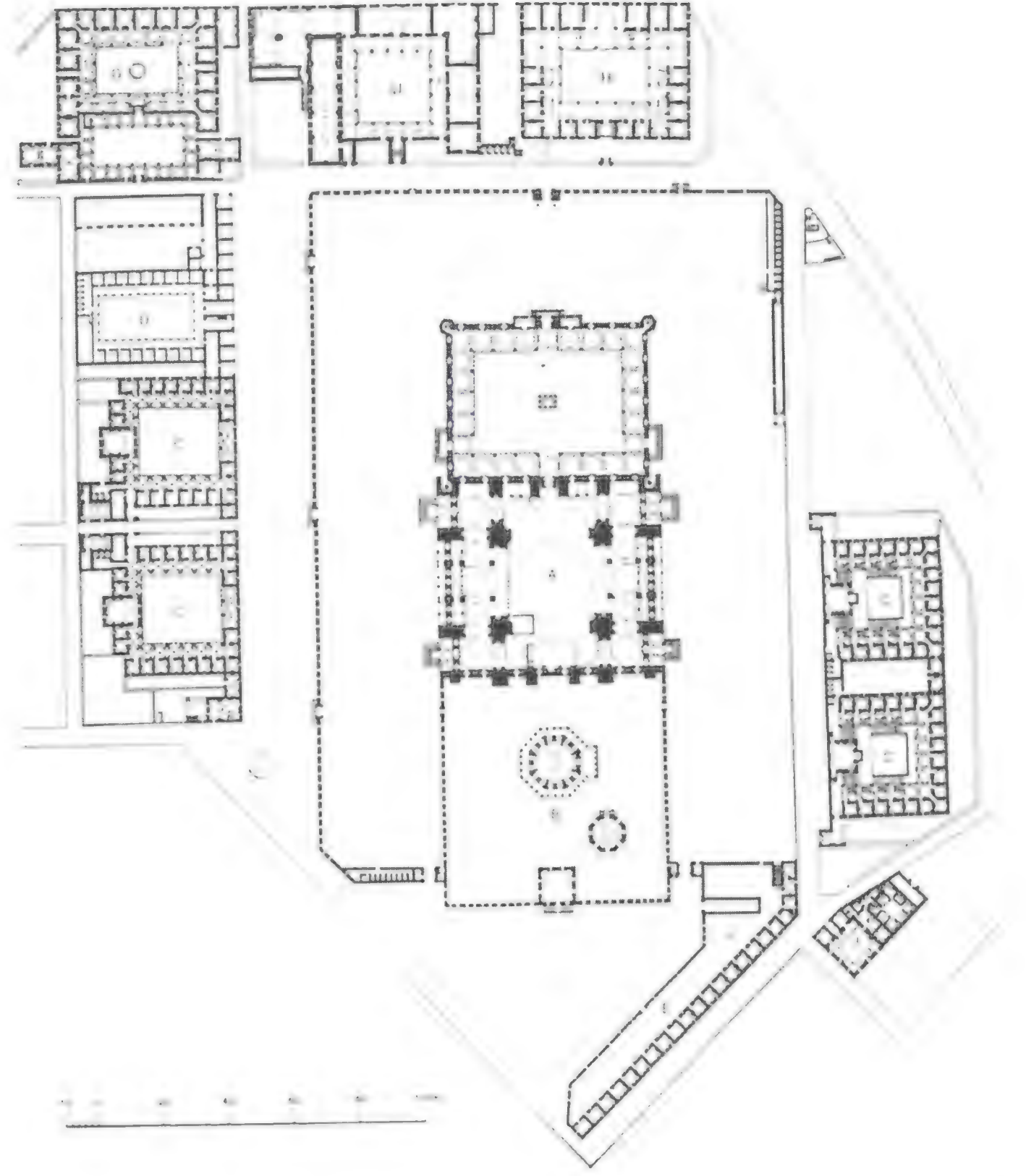
1554-55 بتصميم سنان وتنفيذ أحد مساعديه، ومن تفحص مواده المحلية والتقنيات المستخدمة ولاسيما التناوب في استخدام الحجارة البيضاء والرصاصية الداكنة في بناء أسوار المجمع، يمكن القول إنها: سمة سورية مميزة. وقوام المجمع تركيب متناسق حول محور طولي: جعل المسجد ودار الإطعام على طرفي الفناء المستطيل يكتنفانها زوجان من الخانات والتكيات، وكلها جعلت مُسيجة بسور واحد. وأما المسجد فقوامه قبة منفردة تكتنفها منارتان، وتقدمها شرفة مزدوجة جعلت نحو العمق (الصورة 278). وقد أتاح صغر حجم مساحة المجمع نسبياً (وهو هكتار واحد) ضم أجزاءه لبعضها على نحو مبدع. ويُلاحظ أيضاً وجود فضاءات على شكل نصف بدر فوق الشبايك (Tile lunettes) من الآجر ونُفذت بتقنية تحت التزجيج الرائجة في إزناك حينها، على الرغم من تكرارها التصاميم التقليدية لآجر الفواصل الجافة. بيد أن هذه القطع تختلف عن مثيلاتها المنتجة في إزناك إذ افتقرت إلى الشريط الأبيض الرائع واللون الأحمر الفاتح.

إن أهم إنجاز طموح للسلطان سليمان من بين إنجازاته قاطبة سواء في البلقان أو إسطنبول أو الأناضول أو سورية وفلسطين والجزيرة العربية والعراق كان مجمع سنان للسلطان في العاصمة (الصورة 279)، الذي غدا بمنزلة إعادة صياغة واعية لمجمع محمد الفاتح؛ بينما لا يوجد وجه لمقارنته بأي من مجمعي بايزيد أو سليم الأول على سبيل التخطيط المحكم. وقد توافر للمشروع موقع منحدر بمساحة سبعة هكتارات تطل على القرن الذهبي بعد أن دمر حريق عظيم القصر القديم؛ وبدأ العمل بالمشروع في تموز/ يونيو سنة 1550 وأنجز في تشرين أول/ أكتوبر سنة 1557. وأول مرحلة

أخرى جعلت على الرواق الشمالي ولوّنت بالأزرق والتركواز والأسود فوق أرضية بيضاء -توقيع عبدالله من تبريز وأرخت في 1552 / 959؛ واستمر العمل بالكسوة الجديدة حتى نهاية عهد سليمان على أقل تقدير. وعلى العكس من المصاييح المصنوعة في إزناك التي قدمها سليمان إلى قبة الصخرة، يبدو أن الآجر مصنوع محلياً على الرغم من فقدان الدليل على وجود صناعة خزفية ناضجة في سورية في ذلك الوقت. ويشي ترتيب الزجاج الطافح فوق الفواصل الجافة وحدودها المرسومة بتطوير هذه التقنية من قبل حرفيي الآجر؛ على الرغم من أن الأثر النهائي للكسوة الآجرية (التي أعيدت في منتصف القرن العشرين) بقي من بين أبدع ما أنتجه الفن الإسلامي. ولم تتكرر الكسوة الآجرية في العمران العثماني، سواء كان السبب في خصوصية الموقع أو في الاعتقاد بعدم نجاعتها. لقد أدت عملية إعمار قبة الصخرة دوراً في تنمية الذوق المعاصر لمساحات واسعة من البلاط تحت التزجيج في الأجزاء الداخلية من المباني. إن هذا الطراز الجديد من البلاط، المنتج الرئيس لصناعة الفخار المزدهرة في إزناك، استخدم على نطاق واسع وضمن هياكل عمارة يمكن تمييزها عن بعد. كما حل اللون الأحمر الشبيه بلون الطماطم محلّ الملون المحدود من الأزرق والأخضر ودرجاتهما؛ وتبين أن اللون الجديد أكثر جذباً وتأثيراً في عملية الإبصار فوق سطوح الكسوات.

هناك مشروع آخر نفذه سنان للسلطان سليمان خارج العاصمة على طول نهر بردى وهو مجمع مباني للحجيج في دمشق. وعلى الرغم من أهمية طريق الحج من دمشق، اكتسب هذا الطريق أهمية إضافية بعد سيطرة العثمانيين على سورية سنة 1516، حتى أضحت تسهيلات الحج هماً إمبراطورياً متزايداً. وكان مجمع السلیمانیة الذي أنجز في





279. مخطط مجمع السلمانية بإسطنبول 7-1550. أ/ المسجد؛ ب/ الضريح؛ ج/ المدرسة؛ د/ المدرسة الطبية؛ هـ/ دار الحديث؛ ز/ كتاب؛ س/ المستشفى؛ ط/ نزل؛ ع/ المطبخ؛ ك/ الحمام.

أصعب مهمة وأكثرها عناءً وأعلاها تكلفةً. وجاءت الأوامر الملكية مطابقةً مع تقارير تفيد أنّ أحد الأعمدة رُفِع من القصر القديم ونُقل إلى الحدائق التي كان المجمع يُشيد فيها، أمّا الثلاثة الأخرى فجاء بها من بعلبك في لبنان ومن الإسكندرية في مصر ومن التلة الثالثة لإسطنبول (كزتاسي محلله)؛ بيد أنّه من الصعب بما كان أن تكون الأعمدة الأربعة الموجودة في المسجد قد جُمعت من أماكن مختلفة؛ بل لربما كانت مخزونة في مستودعات ملكية، بينما توافرت أربعة أخرى مماثلة من مصدر آخر؛ إنّ السجلات الرسمية ليس بالضرورة مصدراً للحقيقة دائماً.

وتقدم سجلات حسابات مشتريات الجملة واقتناء مختلف المواد اللازمة من الآجر الإزنيكي (من مدينة إزنك التركية) اللازوردي (lapis lazuli) المستخدم كصبغة زرقاء، ومن الألوان المتنوعة والعملة الذهبية للتذهيب ورقائق الذهب وأوراقه والزئبق وبيوض النعامة والقصدير والخشب والألواح وصمغ السندروس ومُرقق النفط. إنّ الطيف الواسع من الصباغ المذكورة فريدة من نوعها في أي من النماذج العمارية العثمانية، بل في العمران الإسلامي قاطبةً، وكذا الحال بالنسبة إلى الغراء أو الطلاء اللامع والأصباغ كلها جُلبت خصيصاً للاستخدام في هذا المجمع بالذات. وقد اشتغل في المشروع من العمال 3523 عاملاً كان نصفهم من المسيحيين والنصف الآخر من المسلمين، وكلهم عملوا على وفق نظام وانضباط صارمين. وعند الإنجاز كان فريق العمل من 748 شخصاً وبلغت أجورهم حوالي المليون أكجا. وقد تعززت أوقاف المجمع بوقف واحد حسب ماجاء في رسالة من البابا في عهد مراد الثالث (العهد 95-1547) عندما بلغ المدخول السنوي أكثر من خمسة ملايين أكجا، من بينها 81% من جباية الضرائب المفروضة على القرى الواقعة في الجزء الأوروبي من الإمبراطورية.

وقد استغلّ سنان الموقع المنحدر لهذا المشروع الضخم بضمّ المتاجر والخانات وحجرات أصحاب النزل إلى التلة معزّزاً التناسق الذي ميّز المجمعات المبكرة كمجمع الفاتح في إسطنبول أو السلمانية بدمشق، بل دمج به براعة بالنسيج الحضري. والمنظر الخارجي للمبنى عبارة عن كتلة هرمية أخاذة قوامها وحدات مقببة تزدهن بمنائر أربع رشيقة (الصورة 280)، بينما ينهض المسجد من وسط مسيّج ذي سور ضخمة (مساحته 216 في 144 متراً) يتقدمه فناء مربع (44 في 57 متراً) ومنارة عند كل ركن من الأركان الأربعة. وعلى الرغم من أنّ هذا الترتيب عُرف منذ قرن مضى في مسجد أوج شرفلي في إديرنه (الصورة 183)، إلّا أنّ العلاقة الهندسية بين المنائر من جهة والمنائر والمسجد من جهة أخرى كانت مُحكمة، حيث إنّ المنارتين اللتين جُعلتا عند المنعطف الواقع بين الجامع والفناء أطول قامّة وذات ثلاث شرفات (بالكونات)، بينما مثيلاتها عند الطرف الشمالي من الفناء جُعلتا بشرفتين فقط. كما أنّ فكرة المجمع ككل قائمة على فكرة مبنى آيا صوفيا المكون من فضاء مركزي مقبب (بقطر 26.20 متراً) يمتد على طول محور القبلة مع أشباه القباب، الممتدة بدورها بحنيات شبه دائرية غاطسة في الجدار (semicircular exedrae)، ويكتنف كلاً من هذه التراكيب مسافات فرعية تغشاها سلسلة من قباب أصغر حجماً. ويختلف هذا الجزء الداخلي المهيّب (الصورة 281) فيما يتعلق بالمكان عن آيا صوفيا إذ إنّ صحن الكنيسة وممراتها ذات السواتر فُتحت لتشكّل رواقاً منفرداً للصلاة ولا يفصلها عن بعضها سوى الركائز الضخمة الساندة للقبلة والعمودين الضخمين المصطفين على الجانبين. أمّا التشكيل الخارجي فقوامه قباب مكسوة بالرصاص داكنة اللون تتناثر ببهاء وإتقان مع جدران جُعلت

كانت تسوية الموقع لوضع الأسس اللازمة؛ ليضمّ مسجداً جامعاً وضريحين وأربع مدارس عامة واثنتين متخصصتين (إحداها بالطب والأخرى بالحديث)، وكتباً لتعليم القرآن للأطفال وخاناً ومطعماً عاماً وحماماً وصفاً من المتاجر. أمّا نزل المتصوفين فقد جُعل في معزل عن المدارس الست المقابلة في تقابل غريب يشي بتدني مكانة شيوخ الصوفية الذين كان لهم فيما مضى دور مهم في صعود العثمانيين إلى السلطة، ويدل أيضاً على المركزية المتزايدة للدولة العثمانية. حتى إنّ مسجد "الزاوية" الذي كان سمةً من سمات المؤسسات العثمانية الإمبراطورية هُجر تدريجياً بعد فتح القسطنطينية. فسلیمان الذي عرف بـ"القانوني" (بالتركية تعني: واهب القانون) أوكل لأبي سعود أفندي، وهو شخصية دينية بارزة، مهمة التوفيق بين الشريعة الإسلامية والممارسات الإدارية للدولة العثمانية. وحُددت للأوقاف المخصصة للمجمع مهمتها كمركز مهيب للدين والشريعة "للنظر في أمور الدين والعلوم الفقهية لدعم السيادة وانسيابيتها وتحقيق الفوز بالآخرة".

تُقدّم سجلات الحسابات المعقدة الخاصة بمجمع السلمانية معلومات لا تقدر بثمن عن الإجراءات المتبعة في مثل هذه المشاريع العمارية الضخمة. فقد جيء بالحرفيين وبالمواد الأولية من إسطنبول وغيرها من أقاليم الإمبراطورية؛ فمعظم المراسلات الرسمية والأوامر البلاطية تُشير إلى الحصول على الرخام والرخام السماقي وحجر الصوان، وكانت عملية توفير أربعة أعمدة من الصوان الأحمر ونقلها إلى موقع البناء



280. جامع السليمانية في إسطنبول.

281. منظر من الداخل لجامع السليمانية بإسطنبول.



من الحجارة البيضاء، وتُضاء تحديداً من فتح نوافذ مقوسة ومن صف العقود المصطفة بتناوب بين اثنين وثلاث. والجامع يشي بالصقل المنطقي لخبرة سنان الأولية بالتجريب المكاني، من مسجد شاه زاده مثلاً، حيث صقلت خبرته بالتشكيل التقليدي بشكل مستمر حتى التحليق بالأسلوب العثماني إلى أعالي الكمال.

يُلاحظ على الجزء الداخلي من المسجد زهد واضح في الزخرفة على الرغم من كونه الأول من بين مساجد عدة في إسطنبول حظيت بديكور قوامه من البلاط الملون تحت التزجيج ولاسيما على طول جدار القبلة. أمّا قطع الأجر التي تكتنف المحراب فجعلت بتصميم واحد على الكثير منها، وتكراره يشكل خطأً واحداً. كما جعلت الحلقات الدائرية الخاصة بالخط داخل ألواح مربعة كبيرة فوق المحراب، وكل منها يتشكل من أربع وستين بلاطة مربعة محاطة بحدّ من بلاطات أصغر. أما الستينسل (stencil) فيها فقد صمّمه أحمد كاراهيساري، أشهر خطاطي زمانه أو ربما أحد طلابه. وقد استمر استخدام البلاطات المنفذة بتقنية الفواصل الجافة والتزجيج بلون واحد في مناطق ثانوية من المناظر في إسطنبول، بيد أنّ مثيلاتها ذات التلوين تحت التزجيج أنتجت على نحو تجاري في إزنك ربما لقدرتها على إنتاج كميات كبيرة منها لأغراض الكسوة الرائجة حينئذ. وقد أتاح هذا التطور تغييرات أخرى كاستخدام الرسم فوق التزجيج من أجل تعبير فني أكبر؛ كما أنّ التصميم الجديدة والمساحات الواسعة المختارة للتنفيذ تشي بالتحول من الشكل السداسي، الذي عُرفت به تقاليد الأجر الإيراني في القرن الخامس عشر وإبان القرن السادس عشر، إلى التشكيل المربع. أمّا النصوص فخطتها أنامل أبو سعود أفندي وجلّها نصوص قرآنية ماعدا نص التأسيس الذي شدد على نسب السلطان العثماني وحقه الشرعي في الحكم ودوره كحام لروح الإسلام والشرعية ضد الشرك.

توفي سليمان في السابع من أيلول / سبتمبر سنة 1566 خلال حصار زنجبار في المجر نُقل جثمانه المسجى إلى إسطنبول في وقت لاحق من تلك السنة ودُفن في مقبرة خلف الجامع. وأُنجز ضريحه المثلث الذي جعل على طراز قبة الصخرة خلال سنة. غُشيت الجدران وعرووات العقود بالأجر المهيّب تحت نوافذ زجاجية ملونة وقبة ازدانت بالحص المنحوت وتصاميم ملونة. وعلى الرغم من التشابه الكبير بين هذا المبنى وقبة الصخرة من الداخل، إلّا أنّ الاختلاف شاسع من الخارج بحيث لا يمكن للمرء الاعتقاد بوجود أي صلة بينهما.

لقد توافرت خدمات كبير المهندسين العمرانيين التابعين للبلاط لذوي المقام السامي ضمن البلاط العثماني، وكان رستم باشا الذي ولد (1561-1500 على الأرجح) في البوسنة وترعرع ليكون قائداً في الجيش العثماني ثم تزوج ابنة سليمان مهرਿਆ سنة 1539 من أسماء البلاط اللامعة؛ وعُرف عن رستم باشا فطنته المالية، لكنه تورط في دسيسة ملكية. ففي سنة 1544 كان وزيراً كبيراً، سرعان ما طُرد من منصبه سنة 1553 للنكاية بالنيابة عن حماته (الأوكرانية روكسالينا) حرم سلطان، بشاه زاده مصطفى نجل سليمان وولي العرش المفترض ومن ثم إقناع السلطان بقتل ابنه وولي عهده. وبعد سنتين من التقاعد الطوعي مع زوجته، شغل رستم مرة أخرى المنصب نفسه وبقي فيه حتى وفاته. وترك رستم إرثاً ضخماً من الأموال والعقارات والمقتنيات الثمينة. ويُذكر أن زوجته كانت تتقاضى ألفي دوكانية (ducats)، وهي عملة ذهبية أوروبية، يومياً من جباية الضرائب على مغازل بورصة (Bursa silk looms) الحريرية ومن معمل الملح في كليسا. وترك رستم مكتبة ضخمة ضمت آلاف المجلدات المخطوطة

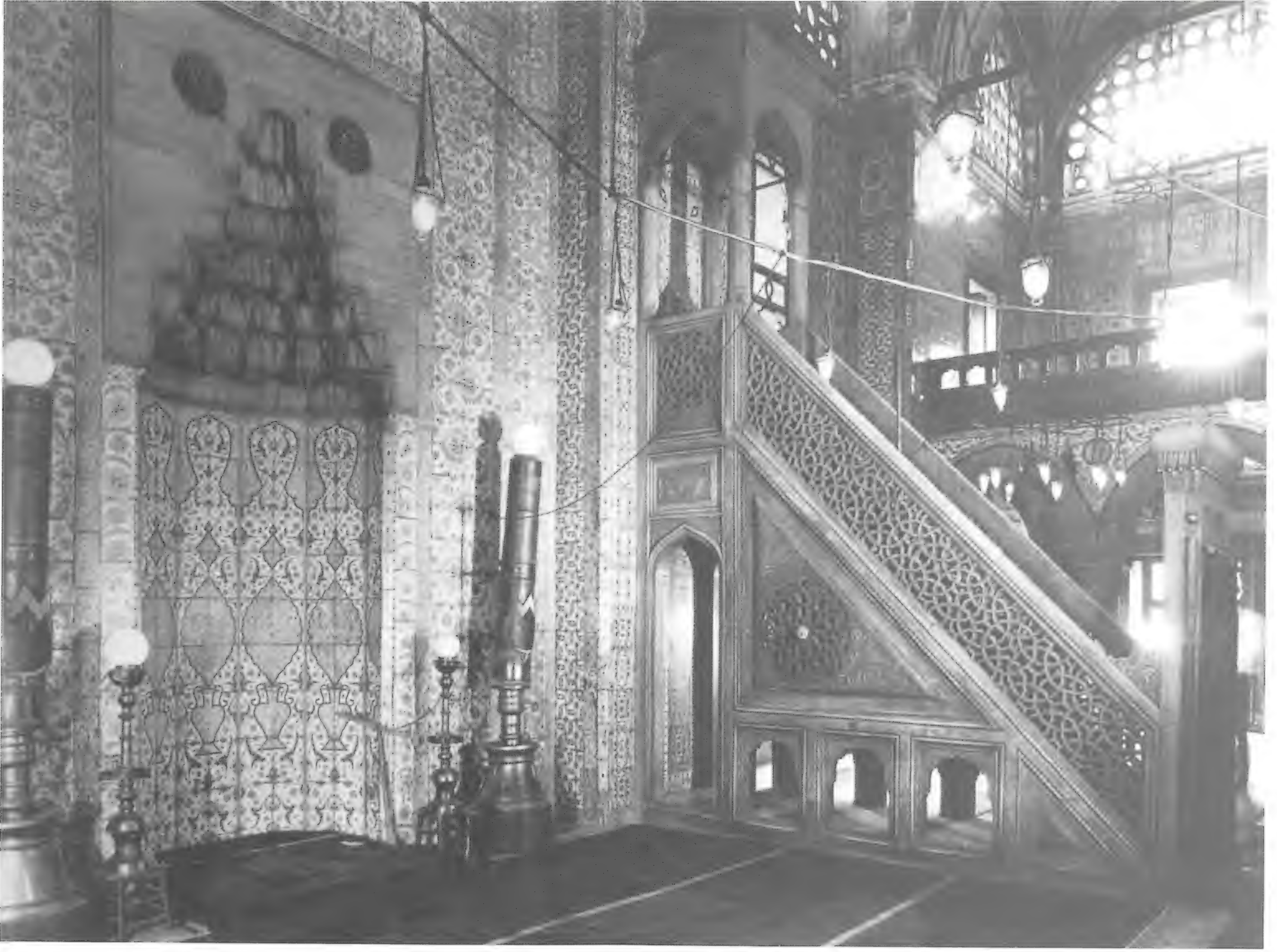
فضلاً عن صناديق احتوت على شتى الأوراق والكتب.

إنّ أشهر مؤسسة دينية من بين مارعاه رستم باشا كان المسجد الذي بناه له سنان قرب امينونو، على مقربة من مجمع السلیمانية. وشيّد على أثنى موقع ضمن منطقة سوق مزدحمة بإسطنبول فاجتهد رستم باشا كثيراً حتى استطاع الحصول عليه. وقد حوّلت الكنيسة البيزنطية المجاورة إلى مسجد في القرن الخامس عشر وكان على رستم الحصول على فتوى لإعلان عدم صلاحية المسجد لضيقه ولعجزه عن استيعاب جمهور المصلين المتنامي. ولاسترضاء المشرفين على وقف هذا المسجد، اضطرّ إلى إعادة استخدام غنائه وأطلاله لاستبداله بآخر في مكان آخر. وعندما توفي رستم، لم يكن الجامع الجديد قد أنجز بعد، فما كان من أرملته إلّا استجداء العون من أبيها لتقديم الأموال اللازمة لإكمال البناء. وأُنجز المسجد فوق صف من المتاجر ومستودع ذي عقد مستعرض وقفت عائداتها للمسجد الجديد. وقد أتاح هذه المشيّدات السفلى على الأرض ارتفاعاً مذهلاً للمسجد ومنظراً شاهقاً أكبر بكثير مما يُتوقع من حجمه الحقيقي. وقوام المسجد الصغير هذا رواق صلاة مربعة وقبة مركزية (بقطر 15.20 متراً) يتقدمها مدخل مسقف بخمس قباب يكتنفه ممران من طابقين. وتجتو القبة (بارتفاع 22.8 متراً) فوق منطقة انتقال مثمنة شاهقة تُسند بالأسوار الخارجية المكونة من أربعة مساند ضخمة، بينما شغلت أربعاً من أشباه القباب الأركان الأربعة.

بيد أنّ أهم ما يميز جامع رستم باشا هو كسوته التي جعلت من الأجر الأزنيكي من الداخل (الصورة 282) التي تغطي الجدران والركائز والمحراب والمنبر في شبكة من التصميم الزهري والنباتية المسلوقة (stylized) ونفّذت على شريط أبيض بالأسود والأرجواني والأزرق الداكن والأزرق التركوازي والأحمر تحت تزجيج شفاف. وفي هذا الإطار الحميمي نسبياً يبدو أنّ سنان كان يجرب التوظيف الباذخ للأجر الذي سبق أن استخدمه استخداماً متفرداً في مسجد السلیمانية؛ وهذا الأجر الذي يُظهر تنوعاً كبيراً في التصميم، ضمّ أيضاً تشكيلات كبيرة منتشرة فوق عديد القطع صممت لتوائم السطوح الخاصة، فضلاً عن قطع الأجر المقطعة بالأحجام والأشكال المختلفة لتملاء تلك الأماكن ذات التصميم المتباين. وتتواشج التصميم ذات الأوراق الفارحة والحافات الخشنة مع الزهور والأوراق المنفذة على المنسوجات التي شجعها الوزير بفضل سياسته المالية (راجع الفصل السادس عشر). ويقدم كل من مسجد رستم باشا ومعاصره جامع رمضان أوغلو في أضنه سابقة مدهشة تتمثل بالكسوة الآجرية الباذخة التي استمرت في رواجها إلى ماتبقى من القرن.

لكنّ رائعة سنان تمثلت بمجمع إديرنه الذي صممه وبناه لنجل السلطان سليمان وخليفته سليم الثاني (العهد 74-1566) (الصور 283، 284). وعلى الرغم من أن إديرنه لم تعد العاصمة، فقد بقيت مهمة بوصفها منفذ العثمانيين إلى أوروبا ونقطة انطلاق الحملات نحو الغرب. وإذ أوّعز ولي العهد الأمير سليم ببناء مشيدات عدة، تمّ توفير المال اللازم من غنائم حملاته في قبرص التي وصلت إلى 27760 وزناً (purses)، وفق ماجاء في مدونة المؤرخ المعاصر أولياء جلبي. وقد بدئ العمل بمجمع السلیمية سنة 1568 على موقع فسيح (190 في 130 متراً) في مركز المدينة كان في ماضى قصراً شيده يلدریم بايزيد. جعل المسجد في مركز الموقع والمدرسة والكتاب لتدريس الحديث في الأركان الخلفية فضلاً عن سوق مسقف (بالتركية اراستا) أقيم في مرحلة لاحقة على أحد أطراف المجمع.

وجاء في سيرة حياة سنان "تذكرة البيان" التي دوّنها ساعي مصطفى جلبي قبيل وفاة



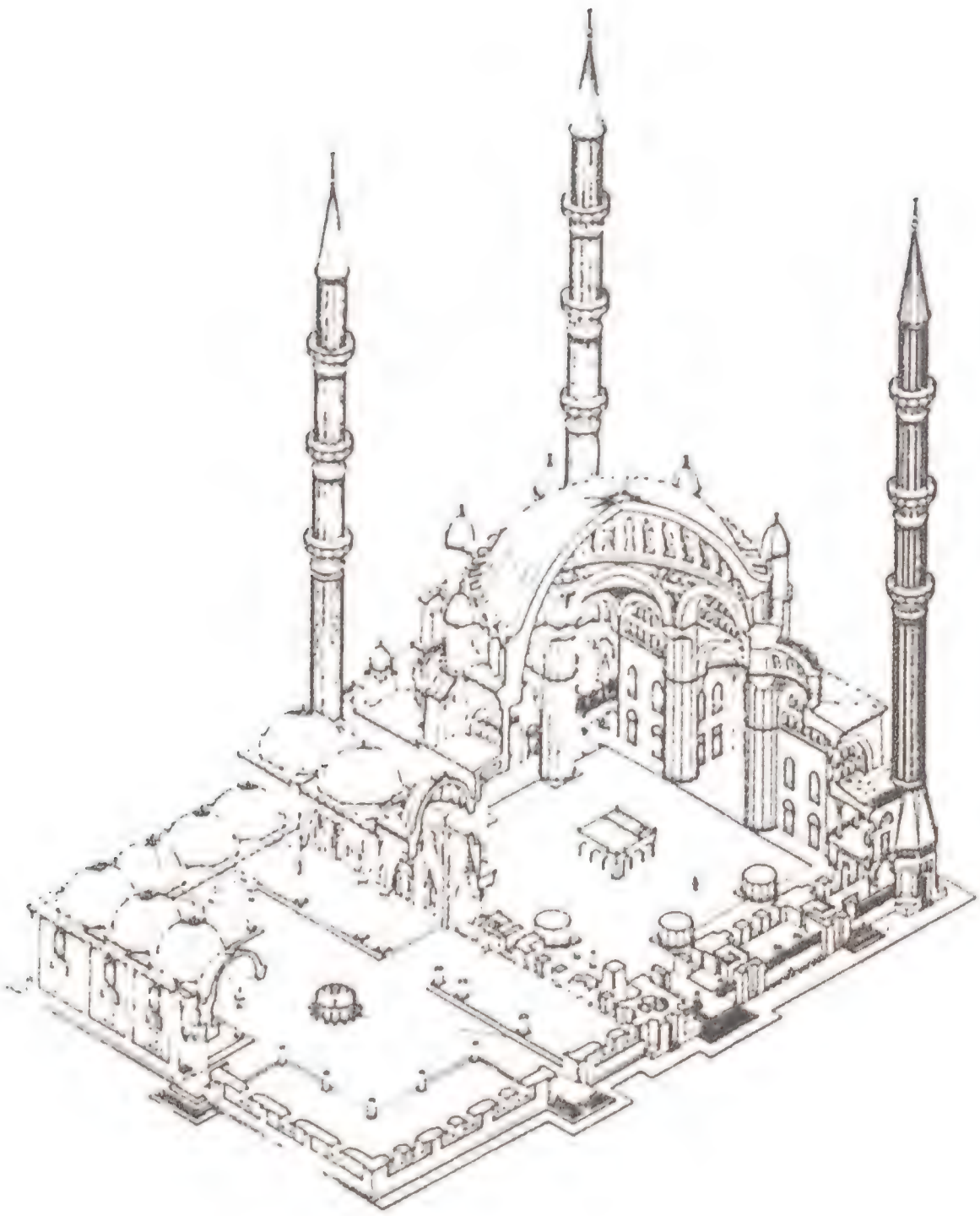
282. منظر من الداخل لجامع رستم باشا بإسطنبول (2-1561 على الأرجح).

283. مسقط عمودي لمجمع السلمانية بأضنة (75-1568).

هذا العمران الأسطورية، مايلي:

لقد أوعز السلطان سليم ببناء مسجد في إديرنه... فأعدّ خادمه المطيع رسماً يظهر أربع منائر على الأركان الأربعة لقبة في موقع يهيمن على المدينة. وكانت للمناير ثلاث شُرَفَات، اثنان منها ذواتا سلالم منفصلة يُقضي كل منهما إلى شرفة. وتبدو منارة أوج شرفلي قريبة الشبه ببرج عريض، بيد أنّ منائر السلمية كانت رشيقة. ولا بد أن يُقدّر المرء صعوبة تركيب ثلاثة سلالم في أعناق المناير الرقيقة. وأمّا الذين يعدون أنفسهم عمرانيين من بين المسيحيين ويقولون إنّ الإمبراطورية الإسلامية لم تشهد قبة تضاهي قبة آيا صوفيا، ويعتقدون أن لا معماراً مسلماً قادر على تشييد مثل هذه القبة الضخمة فليروا ما في هذا الجامع من إنجاز، فبعون من الله وعون من السلطان سليم خان قمتُ بتشييد هذه القبة ستة أذرع أعلى من قبة آيا صوفيا وأربعة أذرع أكثر عرضاً منها.

لقد اختار سنان كلماته بمهنية عالية فالقبة لها قطر مقارب لقطر قبة آيا صوفيا على الرغم من أنّ الأخيرة أكثر بيضاوية وارتفاعاً، على أنّ الظلة أو خوذة القبة جعلت أقصر باثني عشر متراً، من الرصيف وحتى أقصى التاج؛ إلا أنّ الرائي المعاصر اقتنع بمصداقية ادعاء سنان وأنّ العمران العثماني في آخر المطاف تفوّق حسناً وبراعة على سابقه. ويبدو مجمع السلمية عن بعد تحفةً لا تُنسى: فالمناير الأربع جعلت مشوقة كالأقلام



في خطة التصميم يبدو أقل وضوحاً في الارتفاع حيث رُفعت قباب العقود المصطفة على طول المسجد على نحو أعلى من الجوانب الأخرى لتعكس اشتقاقها من المدخل المقبب الذي عُرفت به المساجد العثمانية المبكرة (الصورة 181). وجُعِلت القبة الواقعة أمام البوابة المركزية شاهقة أيضاً وتتميّز بتشكيلها على نحو مخدد. أمّا النوافذ حول الفناء فمتوجة بقمريرات (نصف بدر lunettes) من البلاط الأزنيكي نُقشت بنصوص بالأبيض والأزرق والأخضر والقليل من الأحمر في إشارة واضحة إلى ألواح القمريرات الآجرية في مسجد أوج شرفلي المجاور (الشكل 185).

إنّ روعة المنظر من الخارج لا تهيئ الزائر على نحو كاف لأبهة الداخل وجلاله المهيّب ووسعه ونوره المدهشين (الصورة 285). فنظام الإسناد المثلث يبدو أكثر اتساعاً ونضجاً من مثيله في جامع رستم باشا؛ إذ جرى تركيز الأحمال العمودية على ثمانية ركائز ضخمة ذات الاثني عشر وجهاً (- eight massive piers of dode ahedral shape)؛ فزوجا الركائز اللذان يكتنفان المحراب جرى دمجهما بالجدار الخارجي، بينما أُبقيت الستة الأخرى في مكانها. كما امتصّت الأكتاف الإضافية الاندفاع الخارجي للقبة حتى اختفى في الجدران. وبفضل هذا النظام أمكن لزوايا المبنى الانفتاح ماخلق إحساساً أكبر بوسع المكان، ومكّن العمران من فتح الجدران فتحاً غير مسبوق والسماح بما يمكن من الضوء للدخول من كل المستويات. بيد أنّه كان من الممكن تقليل هذا الأثر النوراني لو جرى تزجيج النوافذ بالزجاج الملون. لكن القبة جُعِلت جاثمة فوق تاج من النوافذ وأشباه القباب المسندة على الخوذة (tiaras)؛ إنّ التشكيل العماري لقوسرة القبة الذي جُعِل شبيهاً بالطبلة (tympana) ازدان بطابقي النوافذ المقوسة العجيبة.

وينهض تحت مركز القبة الكبرى مصلى مسنود باثني عشر عموداً من الرخام ارتفاع كل منها اثنا عشر متراً، بينما جُعِلت نافورة صغيرة تحتها على الرغم من وجود مؤسداً في الفناء وعلى جانبي المبنى. أمّا موضع المحراب فيبرز وراء الجزء الخارجي، بينما جُعِل المحراب نفسه متاخماً للمنبر ومن رخام مرمر. وزيّنت هذه المنطقة من الجامع بالبلاط الأزنيكي البديع وكذا الرواق الملكي (بالتركية هُنْكار محفل) على يسار المحراب. وقد أعدت هذه البلاطات بديكورها الزهري الرهيف خصيصاً لهذه العمارة، كما أنّ جودتها الممتازة أدهشت الروس فرفعوا بعضاً منها سنة 1878 خلال الحرب التركو-روسية. وتقف مكتبة الجامع في الركن الأيمن من المحراب.

لقد كان سنان رجل السبعين عندما أنجز مسجد السليمية سنة 1574. واستمر يشغل منصب كبير معماريّ البلاط حتى وفاته بعد أربعة عشر عاماً، فأضحت الأوامر بإنشاء العمائر متواضعة وكذا المشاريع التي نفّذها مساعده. وتشبي الأعمال الأصغر حجماً نسبياً من أعمال سنان في هذه المرحلة بتكرار الثيمات المعروفة في باكورة أعماله الكلاسيكية، على الرغم من الحس التجريبي والتهذيبي. فالمبنى المنفذ للسلطان (العهد 95-1574) في مانيسا، حيث كان حاكماً عليها، كان آخر أعمال سنان. والمبنى خطه سنان ونفذه المهندسان محمود ومحمد آغا بين العامين 1583-1585 وللبناء مدخل ذو خمس قباب يتقدم رواق صلاة جُعل بشكل حرف T. ويغشى الداخل بقبة مركزية ضخمة وثلاث عقد ديرية (cloister vaults). ويبدو أنّ الشكل T مستوحى من "مساجد الزاوية" الرائجة إبّان العصر العثماني، بينما تشي العقود المضلعة وعمودية البوابة المفعمّة بالأقواس متعددة الألوان والنسيج المتنوع، بالنهج غير الكلاسيكي في التصميم.



284. مجمع السليمية في إديرنه.

وُضِّلعت لتعزيز رهاقتها فكانت الأطول في العالم (إذ بلغ ارتفاعها 70.89 متراً من القاع إلى القمة)، حتى صارت الإطار الذي حدد الكتلة المركزية للمجمع تمييزاً عن ماحوله. وكان ديدن سنان إعلاء البنيان ما جعل الجزء الخارجي مفصولاً أكثر مما عليه في مجمع السليمانية حيث جُعِلت المنائر حول الفناء لتؤاخم الكتلة المركزية الشاهقة للقبة، بينما تناغمت القباب الأخرى وأشباه القباب مع الأرض من دون تدخل العنق الشاهق للقبة في مجمع السليمية. مع ذلك غدا التشكيل الخارجي لمجمع السليمية أنيقاً ومتقناً. أمّا نظام الأسناد فقد اعتمد بدقة على الركائز البارزة قليلة (- pr jecting buttresses)؛ وتنسجم عناصر مشبكات النوافذ والدرايزونات مع الجدران في تباين مدهش، وكذا الأمر مع الاستخدام الحصيف للحجر الرملي الأحمر والسقوف الرمادية الداكنة مايوحي بألوان خلية النحل؛ أمّا الفراغات فقد رُتبت بعناية فائقة بحيث زادت من النور الساقط خلال سطح المبنى.

يضمّ مجمع السليمية مثله كمثل مسجد شاه زاده في إسطنبول جزئين متساويين، أحدهما مفتوح والآخر مغطى، بيد أنّ الهياكل المربعة من مبنى إسطنبول استبدلت في إديرنه بمسطيلة جُعِلت جانبية (60 في 44 متراً). وتحيط الفناء الفسيح ذا النافورة للوضوء في المركز صف من العقود المثبتة على أعمدة من الرخام والصوان تستند عليها تيجان مقرنصة وأقواس من حجر إسفيني أحمر وأبيض. إنّ الانتظام الواضح



285. منظر من الداخل لجامع السلعية في إديرنه.

سفن شراعية ذات مجاذيف بينما استخدم خصومهم السفن الطويلة ذات الأشرعة القادرة على إطلاق النار من كل الجوانب (broadships). إنّ إبحار البرتغاليين حول إفريقيا فاتحين طريق التجارة المباشر مع الهند يعني أنّ بلاد الشام لم تعد تسيطر على التجارة الفاخرة مع المشرق. وفي الوقت نفسه كانت إيران قد وسّعت علاقاتها في عهد عباس الأول (راجع الفصلين الثاني عشر والثالث عشر)، ما مكّنها من تجاوز العثمانيين عن طريق مدّ جسور التجارة الأوروبية المباشرة خلال ميناء بندر عباس على الخليج. وبحلول القرن السابع عشر تقلّصت حدود الدولة العثمانية فاقترنت على آسيا الصغرى والبلقان والأراضي العربية.

لقد تركت سلسلة هزائم العثمانيين أثراً سلبياً عميقاً في المجتمع وكانت أكثر إيلاماً على رعاية الفنون. فالانتصارات السابقة ملأت الخزائن الملكية بالغنائم أمّا الآن فقد وجدَ السلاطين أنفسهم ملزمين بإنفاق المزيد على الذخيرة والجيش والإدارة؛ وتفاقت الأزمة المالية الخائقة مع التضخم المستشري الذي أنهك الاقتصاد بين الأعوام 1585 و 1606 على وجه الخصوص ونجم عن استيراد كميات ضخمة من الفضة من العالم الجديد. وقد تصاعدت تكاليف المعيشة، لكن أسعار المواد الأولية للبناء والأجور بقيت ثابتةً بأمر إمبراطوري صدر قبل عقود مضت. وكان البلاط يدفع السعر نفسه لاقتناء

توفي سنان في السابع عشر من تموز / يوليو سنة 1588 ودُفن في ضريح صغير صممه بنفسه في أعماق حديقته قرب مسجد السلعية في إسطنبول. وقد وُصف سنان في مقدمة وقفه بالآتي: "أنّه عين المهندسين اللامع وزينة المؤسسين الكبار وسيد المتعلمين في عصره وإقليدس زمانه وكل زمان ومهندس البلاط ومعلم الإمبراطورية" وبذا بقيت شهرته عظيمة على مر العصور.

القرنان السابع عشر والثامن عشر

لقد شهد عهد السلطان سليمان ذروة القوة العسكرية العثمانية، وماعدا معركة قبرص سنة 1570-71، لم يحقق العثمانيون انتصاراً مهماً بعدها. بل على العكس، خاض العثمانيون حروب استنزاف ضد الفرس في الشرق وآل هابسبورغ في الغرب. كما أنّ الإمبراطورية كانت مترامية الأطراف بحيث لم تستطع الصمود في وجه أوروبا الموحدة المتنامية العداء ضدها. فكانت معركة ليبانتو الضروس في تشرين الأول / أكتوبر سنة 1571 على البحر الأبيض المتوسط، فيها فقد العثمانيون نصف أسطولهم، وعلى الرغم من تمكنهم من إعادة بنائه، إلا أنهم لم يتمكنوا من استعادة سيطرتهم على البحر الأبيض المتوسط وذلك يعود جزئياً إلى استخدامهم القادس (galleys) وهي



286. جامع مراد الثالث في مانيسا، 5-1583.

بالحد الذي جعل من الآجر المستخدم في البناية كلها. ولا بد أن تتلمذ المهندس محمد خان على يدي سنان وتعلّم من خبرته الطويلة في كل أرجاء الإمبراطورية ما أكسبه معرفة طيبة بالعمارة العثمانية الفخمة؛ وعلى ما يبدو من عمارة هذا المسجد أنه تمكن من نسج ماتعلّمه من الأسلوب الكلاسيكي، بيد أنه تجنب تماماً التنافر المدهش بين عناصر العمارة السنانية إما لعدم رغبته في ذلك أو لعدم قدرته على السيطرة على مثل هذا التنافر الذي وسّم روائع سنان العمارية.

287. فناء جامع أحمد الأول 17-1609 في إسطنبول.



الآجر سنة 1616 كما كان سنة 1556 ما أفضى إلى انحطاط جودة الآجر المنتج للبلاط وتفضيل الحرفيين بيع منتوجهم إلى السوق. وعجزت أوامر عليا من الحد من تصرفاتهم حتى الإجراءات الحكومية الخاصة بالخط من قيمة العملة ذهبت أدراج الريح؛ وبأثر رجعي رفض العثمانيون اللحاق بعجلة الاقتصاد العالمي الذي هيمنت عليه الرأسمالية الأوروبية؛ بيد أنهم أجبروا من وقت لآخر على الانصياع وتقديم تنازلات إلى الدول الأوروبية مع الإبقاء على نظرتهم الرجعية إلى الماضي التليد ولاسيما عهد السلطان سليمان الذي كان عصر توازن وكمال في المجتمع والفنون على حدّ سواء.

لقد كان السلطان أحمد الأول (العهد 17-1603) أول السلاطين العثمانيين الذين رعوا بناء مسجد إمبراطوري رئيس خلال ثلاثة عقود. وبينما أنفق سابقوه على مؤسساتهم من غنائم حملاتهم، لم يتوافر للسلطان أحمد الأول مثل هذه العائدات الضخمة ما استلزمه الإنفاق من خزينة الدولة وبالتالي تأليب المؤسسة الدينية ضده. والمسجد معروف لدى السياح حالياً لموقعه على ميدان سباق الخيل (أو آلات ميدان)، وقد حل محل بضعة منازل مهمة من ضمنها سو كوللو محمد باشا الذي بناه على موقع القصر العظيم للأباطرة البيزنطيين. وقد وُضع الحجر الأساس لهذا الجامع سنة 1609 وافتتح في مراسيم سنة 1617. أما المهندس العمران فكان محمد آغا (المتوفى 1622) الذي عين في كانون الثاني / يناير من عام 1586 لاستكمال مسجد المرادية في مانيسا (الصورة 286) ثم تبوأ منصب رئيس مهندسي البلاط في تشرين الثاني / نوفمبر عام 1606. واشتهر محمد آغا بلقب "صدف كار" (أي المشتغل بأعمال اللآلئ) فقد نفّذ أيضاً عرشاً عجيباً من خشب الجوز الملبّس بقشرة من أم اللآلئ وترس السلحفاة. ووفق لما جاء في سيرة العمران التي ترجمها جعفر أفندي أن المسجد كان اختصاراً لتاريخ آغا محمد الهندسي.

وكغيره من المؤسسات الإمبراطورية في إسطنبول، فإن مسجد أحمد الأول كان من بين عمائر مجمع ضمّ ضريح الراعي ومدرسة وتكية وسوقاً وصفاً من الدكاكين. بيد أنه يتميز عن ما سبقه بعشوائية تخطيطه إذ أقحم المجمع داخل نسيج حضري قائم مسبقاً كما أن واجهته الرئيسة جعلت في مواجهة ميدان سباق الخيل. وللجامع فناء فسيح يتقدم رواق صلاة مقبب مع موصّأين على جانبيه. كما وُصلت جوانب الفناء الأربعة بصف العقود على حساب بعض التكرار الرتيب، ويبدو المنظر عن بعد مسجداً بست منائر يتناغم تناغماً سلساً مع القباب المتسلسلة وأشباه القباب من جهة الفناء (الصورة 287). أمّا تصميم رواق الصلاة فيبدو رباعي الأجزاء (بأبعاد 64 في 72 متراً) وقريب الشبه بتصميم مسجد شاه زاده (الصورة 275)، بيد أن كل شبه قبة جعلت من ثلاث حنيات غاطسة في الجدار (exedrae). وتجتو القبة المركزية العملاقة (قطرها 23.5 متراً) فوق أربعة ركائز أسطوانية ضخمة؛ وتشبي أخايدها العمودية بثقلها. وقد جرت التغطية على الثقل بالديكور الباذخ للجزء الداخلي الذي يغلب عليه الأزرق ومن هنا لُقب الجامع بـ"الجامع الأزرق". وبمنظرة فاحصة يُلحظ أن لغالبية قطع الآجر ألوان باهتة وتزجيج أخرق ولاسيما بمقارنتها بأفضل أعمال القرن السادس عشر. كما أن لغياب الرعاية الإمبراطورية خلال الجيل السابق أكبر الأثر في تدني إنتاجه، بينما أجبر المخرّفون على اقتناء الآجر الجديد بأسعار قديمة أو الاعتماد على المتوافر منه في السوق. فأفضل الآجر الموجود كانت القطع التي أعيد استخدامها في الشرفة الخلفية، وجلبت من بقايا قصر توبكابي سراي في العقد 1570 و 1580. وكما هي الحال في مسجد رستم باشا (الصورة 282) تجانست عناصر البناء المتفرقة



288. منظر من داخل توبكابي سراي، جوسق بغداد، 8-1638.

من القباب بهيئة خوزة (quincunx of domes) وطنوف على شكل محار (إسقالوبية) لحماية المتوضئين من الأمطار أو أشعة الشمس. أما النوافير الركنية فجعلت خلف المشبكات فضلاً عن نوافير أخرى على كل واجهة. وزُيّنت الجدران الرخامية بالموتيفات الزهرية الطبيعية بحلية نافرة سفلى وشريط من الخط المنمّق لنص شعري في مدح الواهب ومنحه البركات. وقد ذُهب وتُليت الجدران والمشبك الحديدي. أما الكؤوس البرونزية المثبتة بالنافورة فخصصت لخدمة السابلة وإطفاء عطشهم. وكان من شأن المراسلات الحماسية التي تصف الحياة في فرنسا والتي حررها السفير العثماني المفوض لدى بلاط لويس الخامس عشر محمد يرميساكيز جلبي أفندي (المتوفى 1732) تعريف العثمانيين بأوروبا الباروكية. وفي سنة 1730 دمر الغوغاء الذين خلعوا السلطان باكورة الأسلوب المستورد بما فيها قصور جعلت من "الشرائح الخشبية والجص" (plaster-and-lath) فضلاً عن أول صرح بُني على وفق "الباروك التركي" وسُمي بمسجد "نور العثمانية" الذي سلّم من التخريب. وبُدي العمل بهذا المسجد في عهد محمود الأول سنة 1748 وأنجز في عهد عثمان الثالث

يمكن رؤية أفضل سمات العمران العثماني في النصف الأول من القرن السابع عشر وعلى نطاق محدود في جناحين جُعلتا في الحديقة المعلقة خلف الفناء الثالث من قصر توبكابي، وهما جوسق الريفان (6-1635) وجوسق بغداد (9-1638) اللذان أُقيما للاحتفاء بانتصارات مراد الرابع (العهد 40-1623) في يريفان بأرمينيا وفي بغداد بالعراق. وشيّد جوسق بغداد على أسس أحد أبراج القصر الأصلي للإفادة من المنظر الساحر لأفق مدينة إسطنبول المائل على طول القرن الذهبي وما وراءه. والجوسق عبارة عن مبنى متعامد ورواق خارجي مغطى بطنوف بارزة واسعة لحماية الداو الرخامي العالي وألواح الرخام السماقي، وبعضها يُحاكي الأسلوب المملوكي بتتويجها بألواح من الآجر. أما الداخل (الصورة 288) فقوامه فضاء مركزي مقبب وأربعة طواقين (alcoves) شُغلت بمتكآت منخفضة (بالتريكية صوفا) منها يستمتع المرء ببهاء المنظر الخارجي بعد أن يستمتع بالتحفة الفنية للداخل حيث الجدران مكسوة بالآجر ذي الفواصل الجافة والألوان المدهشة والآجر الملون تحت التزجيج ببهاء الأبيض والأزرق، بعض منها كان طبق الأصل من آجر القرن السادس عشر المبكر (الصورة 298). وهناك شريط نص قرآني فخم يحيط بالجدران فوق الداو وقوامه آية العرش أو الكرسي (البقرة، 255)، التي تمجد عظمة الله في السماء والأرض، فضلاً عن الإشارة إلى مكانة السلطان شبه الإلهية. ويذكر المؤرخ نعيمة أن النص من عمل الخطاط توفانيلي محمود جلبي. وتتعدّى الكسوة الآجرية منطقة نهوض القبة الخشبية التي رُسمت بالأرابيسك على أرضية حمراء. أما الأبواب ومصاريعها فمطعمة بالعاج وترس السلحفاء وأمّ اللآلئ بشكل بديع، وجعلت النوافذ مزججة بالألوان لإضفاء مسحة من الظل. وبعيد الإنجاز ألحق جوسق بغداد بإحدى مكتبات القصر بينما صُنفت كتبه الموجودة الآن في مكتبة القصر الموحدة بـ "مجلدات بغداد".

قبيل نهاية القرن السابع عشر وبزوغ فجر الثامن عشر، لم تعد الأموال متاحة لرعاية أي بناية إمبراطورية فخمة، ولا سيما بعد العام 1683، حيث النهاية المأساوية لحصار العثمانيين الثاني لفيينا؛ بيد أن مجمع يني واليدا (10-1708) في إسكودار على ضفاف القرن الإفريقي كان استثناءً، إذ رعاه أحمد الثالث (العهد 30-1703) تكريماً لوالدته، وأنفق عليه من الضريبة المفروضة على القاهرة ومن هنا جعل متاخماً للسوق الكبير المعروف بـ "السوق المصري". وقد تبنت العائلات الغنية التي استفادت من مناصب أفرادها العليا رعاية عدد من المشيّدات التجارية، التي غدت النوع الرئيس في عمارة هذه الحقبة. وقد كان من شأن معاهدة باساروفج مع النمسا وفيينا أن يفتح المجتمع العثماني على الأساليب والأفكار الأوروبية حتى إنّ السنين الاثنتي عشرة الأخيرة من عهد السلطان أحمد كانت بهدي وزيره نوشهيري إبراهيم باشا عُرفت بـ "حقبة الخزامى أو الزنابق" حيث أضحت زراعة هذه الزهرة حمى أصيب بها الجميع. وتمثلت الروح العلمانية للعصر بقصائد الشاعر نديم (المتوفى 1730) حين يقول: "لنضحك ولنلعب ونستمتع بالدنيا" وبدلاً عن بناء المساجد والمؤسسات الخيرية، أمر السلطان بإقامة دور اللهو والحدائق التي صممت على طرز غربية مستوردة.

وتكللت عمارة "حقبة الزنابق" بالنوافير السبع الفخمة التي أُقيمت في إسطنبول بين عامي 1728 و 1732، اثنان منها رعاها أحمد الثالث والآخر ابن أخيه وخليفته محمود الأول (العهد 54-1730). أما النافورة الأولى التي رعاها السلطان أحمد الثالث وجُعلت قرب مدخل قصر توبكابي (الصورة 289) فكانت بناء مربع خلاب ذي أركان مستديرة تبرز قليلاً من الواجهة؛ بينما توجت النافورة بمربع مخموس



291. مسجد محمد الفاتح بإسطنبول، رُم عام 1767.



289. نافورة أحمد الثالث بإسطنبول، 1728.

وعلى جهة القبلة برزت الحنيات الداخلية شبه الأسطوانية (semicylindr - cal exedra) بينما شغل مُتكا ملكي (royal loge) الركن الجنوب الشرقي. ويحافظ المسجد على التصميم التقليدي لمربع منفرد مقبب على الرغم من بعض المحاولات لتجريب الدينامية المكانية للعمران الباروكي الأوروبي القائم على التباين بين تضيق الفناء وفتح الفضاء الداخلي. لذا اقتصر التأثير الباروكي على الديكور، فالحليات الباذخة والثقيلة التي تُلحظ على الأقواس الفخمة تتنافى مع الزهد والبساطة اللتين سمّتا أقواس سنان الفخمة في السلیمانية (الصورة 280) أو الخوذ المقرنصة التقليدية التي أعيد تشكيلها لتكون طنوفاً بحليات نباتية. أمّا نهاية كل من المنارتين الرهيفتين ذاتي الشرفتين المزدوجتين فجعلتا من حلية حجرية بقوام متناقص، على عكس الجامور الحديدي التقليدي للمناظر السابقة. بيد أنّ هذا التجريب الجريء بقي شاذاً في قوامه؛ وعندما أوكل السلطان مراد الثالث لمحمد الفاتح إعادة بناء المسجد بعد زلزال عام 1766 (الصورة 291)، نفّذ بأسلوب عثماني بحت وعلى طراز مسجد شاه زاده (الصور 275، 276) المائل منذ قرنين مضت، ولكن بزيادة تفاصيل الديكور والزخرفة الباذخة الخاصة بالأسلوب الجديد.

سنة 1755، ويقع محاذياً للسوق المسقف في منطقة مأهولة من المدينة (الصورة 290)؛ كما جعل مرتفعاً فوق قاعدة لتحقيق أكبر قدر ممكن من الأبهة والفخامة كما فعل سنان في مسجد رستم باشا الأصغر حجماً. ويتقدم فناء صُمّم على شكل حرف D رواق الصلاة الوحيدة وغُشيت بمظلة أو خوذة من أربعة أقواس ضخمة تسند قبة ذات قطر 24 متراً وارتفاع 43 متراً. والدخول إلى المسجد لا يكون خلال الفناء الذي بدا وكأنه ملحق، بل من الجوانب التي يمكن الوصول إليها خلال سلالمة عشوائية. أمّا جدران القبة التي شغلها قوسرة الأقواس الضخمة، فقد ازدانت بعدد الشرف؛

290. مسجد نور العثماني بإسطنبول، 55-1748.



الفنون في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية

ذا ياقة سميكة؛ على حين يُظهر ظهر الوسام السلطان معتمراً عمامة بثوب سميك فوق جواد يشق طريقاً في منظر طبيعي شتوي. وأغلب الظن أن الصورة تجسيد لنظرة العصر إلى السلطان شيخاً مكلاً بالنصر فوق جواد، بيد أنه صُمم على منوال نماذج إمبراطورية رومانية معروفة في العملات المسكوكة في آسيا الصغرى الساحلية وهي تظهر الإمبراطور في احتفالية.

وفي نهاية العقد 1470 بلغت رعاية السلطان محمد الثاني للأوروبيين من الرسامين والمشتغلين بالبرونز ذروتها، ففي المدة بين خريف العام 1478 وربيع العام 1479، توصل السلطان إلى هدنة مع البندقية، وفي السنتين الأخيرتين قبل وفاته، استطاع البندقيون الاستجابة لطلبه المزيد من الفنانين، ومن بينهم الرسام جنتايل بيليني والنحات بارتولوميو، اللذان قدما إلى بلاطه. ففي اسطنبول كُلف بيليني بتنفيذ ديكور جناح قصر للملك (راجع الفصل الخامس عشر)، حيث نفذ رسومات ولوحات زيتية وأوسمة، من أشهرها صورة زيتية للسلطان موجودة في المتحف الوطني بلندن، في حين لم تحظ أعمال بيلانو بالتقدير نفسه من لدن السلطان، كما أن الوسامين الباقين من أعماله لم يرقوا إلى الجودة المطلوبة. وقد نُفذت الأوسمة للسلطان شخصياً، وكانت من حيث الشكل والأسلوب والتقانة إيطالية قلباً وقالباً، حتى النصوص كانت باللاتينية. وعلى الرغم من كل ذلك، وبوصفها من مقتنيات السلطان وبرعايته، عدت فناً إسلامياً، وهذا يشي بالطبيعة العالمية للإمبراطورية العثمانية في النصف الثاني من

التواجد أدلة كافية على رعاية السلالة العثمانية للفنون المحمولة قبل فتح القسطنطينية (راجع الفصل العاشر)، إلا بعد إنشاء ورش البلاط في عهد محمد الثاني (العهد 81-1444 المنقطع)؛ إذ نتج عنها موجة من النشاط في مختلف الفنون. فقد استوحى فنانون من مصادر متعددة تقاليد الفنون الإسلامية وحوض البحر الأبيض المتوسط بسبب الوضع الجديد للإمبراطورية العثمانية بوصفها وريثة الإمبراطورية البيزنطية (الرومية) وقوة عالمية مؤثرة. وشهد منتصف القرن السادس عشر الميلادي في عهد السلطان سليمان تحديداً (66-1520)، بزوغ الأسلوب العثماني الكلاسيكي جنباً إلى جنب مع مفردات مرئية مبتكرة استخدمت على حد سواء في الوسائط الفنية المختلفة، في الفخار والمنسوجات وغيرهما؛ ومن شأن هذا الأسلوب الفتى إيجاد توازن بين النظام الهندسي الذي يكمن وراء الفن الإسلامي والمنهج الطبيعي المرئي في التمثيل الدارج للنباتات والأزهار. وبحلول نهاية القرن السابع عشر، غدا هذا الأسلوب غمطياً ورتيباً ليدفع بالمجتمع العثماني إبان القرن الثامن عشر، الذي عصفت به المشاكل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، إلى الحنين إلى عهد السلطان سليمان بوصفه حقبة ذهبية.

المرحلة التكوينية: من محمد إلى سليم:

ويبدو محمد الفاتح (أو محمد الثاني) مولعاً بالفنون؛ إذ تحفل إحدى صفحات كراس رسم يعود إلى مرحلة طفولته بالعديد من الصور النصفية المظللة، التي تشي بدرايته منذ نعومة أظفاره بتقاليد التمثيل الغربية التي يمكن أن يكون قد اطلع عليها من خلال النقوش الفلورنسية التي عُرف بولعه بجمعها أواخر حياته. وقد انصب نشاطه الثقافي الشخصي على فنون التصوير، كما أنه تعلم الكثير من فنون أوروبا وبيزنطة والغرب اللاتيني فضلاً عن الفنون الإسلامية وآدابها. وقد رعى جهابذة العلم وإنجازاتهم وتصلح في المسيحية والتاريخ والجغرافيا الأوروبيين؛ فعلى سبيل المثال، أوغزب كتابة سيرة كريتبولس إمبروس باليونانية إذ كان يستمتع بالشعر الإيطالي الملحمي. وفي سنة 1462 زار طروادة وأمر بنسخ الإلياذة. وقد ساد الاعتقاد في أوروبا على نطاق واسع بأن الأتراك (تورجا) كانوا في الأصل أحفاد الطرواديين (توجري).

وقد بلغ ولع السلطان محمد بالفنون والتاريخ القديم ذروته برعايته الكريمة للوسامين الإيطاليين؛ إذ كانت صناعة الأوسمة قد انتعشت في إيطاليا وقتئذ. وكان أول وسام تشخيصي صنعه بيسانيلو سنة 1438 ويحمل صورة وجه الملك جون الثامن باليولوجص، وهو الإمبراطور البيزنطي قبل الأخير. أمّا كونستانزو فراراه، وهو من أتباع بيسانيلو، فقد عاش بضع سنوات في اسطنبول في العقد 1470 وقد صنع أشهر وسام للسلطان (الصورة 292) في عصر النهضة. فعلى وجه الوسام حُفرت الصورة النصفية الجانبية للسلطان الذي بدا ممتلئاً (على الرغم من أنه أضحي نحيلاً جداً قبيل وفاته)، كما بدا معتمراً عمامة ذات طيات مستعرضة واسعة وثوباً من القفطان

292. كونستانزو دا فراراه: وسام يضم صورة السلطان محمد الثاني، اسطنبول، العقد 1470 من البرونز، قطر 12.3 سم؛ واشنطن، دي سي، المتحف الوطني للفنون، مجموعة إيج كريس.



القرن الخامس عشر.

وقد شجّع السلطان محمد تطوير وسائل نقل الفن الإسلامي كفنون الكتاب، فضلاً عن أكثر من خمس وسبعين مخطوطة، نُسبت يقيناً إلى رعايته. وتمثل هذه الأعمال مرحلة جديدة من فن إنتاج الكتاب ونوعية الورق والتزويق والخط التي شهدت تحسناً كبيراً. وقد نُسجت الكتب العثمانية المبكرة على منوال مثيلاتها المملوكية (راجع الفصل الثامن)، بيد أن ذوقاً فارسياً بدأ بالظهور، ولا سيما خلال العقد 1460، عندما غدت اسطنبول حاضرة إنتاج المخطوطات؛ ومن بين روائعها نسخة من «فوائض الغياثية» التي نسخها أحمد بن علي المراغي (من مرغا) لصالح خزينة محمد الثاني، وتميّزت بتجليدها الحافل بالرسم والزهور الصينية الملصقة، وأرييسك بديع جُعل بالأسود والذهبي على أرضية بنية، وكانت أقدم مثال طيب على نوع راج في إيران في الحقبة التيمورية (الصورة 86). وقد كانت للكتب الإيرانية حظوة، حتى إن السلطان محمد طلب كتباً نادرة وألبومات (مرقعات أو كراسات) فدية لإطلاق سراح الأمير الآق وينلو الذي أسر سنة 1472. وأغلب الظن أن هذه الكتب أسست لتجميع الرسومات وأعمال الخط في ما بعد لتكون «ألبومات أو مرقعات السلطان الفاتح». وفي أعقاب انتصاره على التركمان سنة 1474 أجبر الفنانين على الانتقال من تبريز إلى اسطنبول. ومما لا شك فيه أن هؤلاء الفنانين الإيرانيين جاؤوا ومعهم مخزون هائل من الموتيفات الزهرية التي شكّلت الأسلوب التيموري العالمي الذي نشأ وتطور في ورش المخطوطات. أما الأسلوب العثماني المستوحى من هذه الفنون فتمثل في أنواع أخرى من الفنون، كفنون الخشب والخزف والأقمشة. وتُشير التصميمات والموتيفات المشتركة، فضلاً عن التحسن النوعي الذي طرأ على الفنون الثانوية برعاية العثمانيين في النصف الثاني من القرن الخامس عشر؛ إلى اقتباسها من فنون الكتاب، ولا سيما التجليد والتزويق، كما دلّت على وجود سيطرة مركزية، ربما من ورشة النسخ التابعة للبلاط في اسطنبول. ومن بين أشهر من كان فيها الفنان بابا نقاش (أي المصمّم البار، أو أبو المصممين) الذي مُنح امتيازاً في البلاط، وتجلّى ذلك في الأوقاف التي استلمها من السلطان محمد سنة 1466. ومن بين أعماله مرقّع أو كراس موجود في جامعة اسطنبول يمكن نسبته إلى السنين المتأخرة من عهد محمد الفاتح. ويضمّ هذا الكراس تصميم ديكورية لحافات القطع الأجرية المربعة والمستطيلة، وتلك المستخدمة في شرف إطلاق السهام، في أسلوب قوامه موتيفات الزهور الصينية المعروفة في الفن الفارسي الخاص بالقرن الخامس عشر، وهي كثيرة الشبه بتصاميم التجليد والتزويق الخاصة بمخطوطات مهداة إلى محمد الفاتح.

وكما هي الحال في فن العمارة، شهد العقدان 1460 و1470 نقطة تحول كبيرة في فنون الديكور في الحقبة العثمانية؛ إذ أظهرت أعمال من هذين العقدتين تجانساً أكبر بين التصميم وفنون اللمسات الأخيرة التي أصبحت أكثر براعة وروعة، ويُعزى ذلك جزئياً إلى التقدير العالي الذي حظيت به النماذج الأجنبية ووجود الفنانين الأجانب، في حين تُعزى النقلة التي حصلت في الكمية والنوعية إلى الحاجة الملحة إلى تصميم ديكور المباني المضافة وتأثيرها التي أوعز بها السلطان نفسه. فعلى سبيل المثال، استلزم القصر الجديد ومجمع الفاتح الفخم (راجع الفصل الخامس عشر)، كميات هائلة من الأواني الخزفية والأقمشة والسجاجيد والمصابيح وقطع الأجر وغيرها من التجهيزات. ويمكن تقفي أثر الأسلوب الجديد بشكل جلي في فنين شهدا أكبر تطور برعاية السلطان الفاتح ويانشاء ورش البلاط، وهما صناعة السجاد والخزف.



293. سجادة (طنفسة) هولبين كبيرة الطراز، الأناضول، أواخر القرن الخامس عشر. مصنوعة من الصوف ذي الوبر الرقيق؛ أبعادها 4.29 في 2.00 سم؛ موجودة في برلين، متحف الفنون الجميلة.

ظَلَّت الطَّنَافِس (أو السجاد ذو الوبر الرقيق) تُصنع لعدة قرون لأغراض الاستخدام المنزلي أو لبيعها في الأناضول، أما في القرن الخامس عشر فقد شهد الإنتاج التجاري منها توسعاً لأغراض التصدير إلى أوروبا؛ لذا أنتج طيفٌ متنوع من التصاميم، بيد أنها جميعاً كانت من الصوف وذات عقدة متناظرة وكثافة متوسطة وطيف محدود من الألوان. وقد عرفت التصاميم عادة بأسماء مصمميها الأوربيين، ومنهم كارلو كريفييلي وجنتايل وييليني وهانس هولبين الأصغر وهانس ميملنك ولورينزو لوتو، أو بأسماء المدن حيث صنعت، ومنها أوشاك في الأناضول الغربية. ومن بين أهم أنواع السجاد المنتج في الأناضول نهاية القرن الخامس عشر نوع معروف بـ «هولبين الفخمة»، أو «العجلة» (الصورة 293). وقوام هذا الطراز حقلٌ يضمُّ مِثْمَنَات كبيرة الحجم جعلت داخل أطر منفصلة بعضها عن بعض، وتحدها من الخافات مجاميع مزخرفة مكونة من مِثْمَنَات أصغر. وتُزيّن المِثْمَنَات عادة بمجاميع زخرفة الشرائط مع حواشي ذات سعة متنوعة تزدان عادة بنقوش شبيهة بالخط الكوفي وبعروق متشابكة. وعلى الرغم من وجود تصاميم هذه السجاجيد ضمن رسومات هانس هولبين الأصغر (1492-1543)، كما في لوحة «السفراء» (لندن، المتحف الوطني)؛ وجدت سجاجيد هولبين الفخمة الطراز سنة 1450 في رسومات أوروبا الشمالية، وفي أعمال إيطالية نفذت خلال العقدَيْن 1460 و1470. ويشي الرواج التجاري الواسع لهذا الطراز من السجاد في أوروبا بكثرة الإنتاج التجاري في الأناضول أواخر القرن الخامس عشر.

وبرعاية السلطان محمد الفاتح، أنتجت لبلاطه سجاجيد فاخرة حجماً وجودةً (الصورة 294). وعرفت بسجاجيد وسام أوشاك (سجاجيد أوشاك ذات الوسام)، وتميّزت بحجمها الفخم بالمقارنة مع مثيلاتها لأغراض التصدير، واقتضى كبر الحجم استثماراً أمثل لعدد الغرزات والعمل والمواد الأولية لتوائم الرعاية السلطانية ومقامها الرفيع. وقد نُسبت سجاجيد وسام أوشاك تقليدياً إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر، بيد أن تحليلاً دقيقاً لتركيبية التصميم كشكل الأوراق يوحي بأن الربع الثالث من القرن الخامس عشر هو تاريخها المعقول. وتُظهر تشكيلة البسط الزخرفية تناغماً بديعاً بين الأربيسك والمِحلاق (tendril) الصغيرة؛ وقد وُجدت التصاميم نفسها على مقتنيات من عهد الفاتح. ويتميّز التشكيل التنفيذي للتصميم المنحني في سجادة أوشاك عن التشكيل الهندسي لطرز وتصاميم مبكرة من سجاجيد هولبين أو ذوات التشكيلات الحيوانية (الصورة 189)؛ إذ تُلحظ قدرة النساكين على خلق تصاميم من النول مباشرة. وفي المقابل، تطلبت هذه التشكيلات المنحنية استخدام الورق المقوى الذي قدّمته دون شك ورشة البلاط التي تعزّز دورها بغياب القطع الانتقالية لهذا الطراز، فضلاً عن الافتقار إلى أمثلة أوربية معاصرة؛ مما يُفسّر ارتباط الفنانين بالبلاط العثماني. وبحلول منتصف القرن السادس عشر حين كانت أقدام أباطرة أوروبا أمثال هنري الثامن (العهد 1491-1547) أو دوج البندقية تظاً سجاجيد أوشاك، اتجه الذوق العثماني نحو تفضيل طراز آخر (الصورة 311).

أما أعمال الخزف، وهي النوع الثاني من الفنون التي تطورت برعاية محمد الفاتح، فقد تمثّلت بالكسوات العمارية والأواني. ففي القرن الخامس عشر وفي مراكز عدة، ولا سيما في أزنك في شمال غرب الأناضول، أنتجت الأواني الحمراء الخشنة المزينة بالصلصال الأبيض العالي الجودة (white slip) تحت تزجيج شفاف (راجع الفصل العاشر). ومنذ العقد 1470 ظهر نوع جديد من الخزف قوامه من الفريت



294. سجادة (طُنْفَسَة) أوشاك ذات (الوسام) الميدالية، الأناضول، في الربع الثالث من القرن الخامس عشر؛ مصنوعة من الصوف ذي الوبر الرقيق، طولها 7.23 متر، الكويت، المتحف الوطني؛ على سبيل الإعارة من مجموعة

(بالتريكية الرومي)، والزخرفة الصينية (بالتريكية حتايي)؛ مما يؤكد افتراضاً مرة أخرى أن أصل التصاميم مركزي، وهو ورشة البلاط، وبتوجيه من بابا نقاش. ومما يدعم هذا الافتراض جودة الفخار، والاستثمار الهائل للوقت الذي تطلبه الديكور البهي. وعلى الرغم من أن أصول هذا الديكور تعود إلى الأسلوب التيموري العالمي، تتميز أواني بابا نقاش بتقانتها الاستثنائية عن معاصرتها الإيرانية (الصورة 90)، وعن الخزف المعماري المستخدم في العمارة المعاصرة كجامع الفاتح أو جوسق جينيلي؛ مما يشير إلى أن التكنولوجيا المستخدمة في صناعة الخزف العثماني كانت من اختراع الخزافين العثمانيين الذين شجعتهم الرعاية اللامحدودة من البلاط في اسطنبول. وقد كشفت التنقيبات عن قطع في أزنك، وهو موقع ظل شهيراً بخزفه قديماً وحديثاً، يُعتقد أنها صُنعت هنا أيضاً.

أما الرعاية الشخصية للسلطان محمد فلم يكن لها تأثير يُذكر على التطورات اللاحقة، على العكس من الرعاية العامة المعلنة التي كان لها أكبر الأثر على صناعة السجاد والخزف، ولا سيما في المراحل التكوينية للأسلوب العثماني بأكمله. فعلى سبيل المثال، لم يلقَ شغفه بالأوسمة أو الميداليات الإيطالية وبالتصوير الطبيعي صدىً من لدن أي شخصية من البلاط أو من ذوي المقام السامي. ولما فشلت رعايته في إلهام الآخرين، انتهت تلك الانتقائية الثقافية عند وفاته، وفشلت أيضاً في الانصهار في بوتقة الأسلوب العثماني. كما أن اهتمامات نجله بايزيد الثاني (العهد 1512-1481) لم تتضمن الفن التشخيصي الإيطالي، فباع معظم مقتنيات والده لصالح المسجد الكبير الذي بناه في اسطنبول سنة 1505 (الصورة 274)، وتابع بايزيد رعايته الإمبراطورية لأنماط أكثر تقليدية من الفن الإسلامي، فجمع مخطوطات والده وفهرسها، وأعاد ترتيب ورشة البلاط وتنظيمها. فعلى سبيل المثال، حملت نسخة بختوشع من «منافع الحيوان» (الصورة 31) الموروثة من القرن الرابع عشر ختم بايزيد، وكان بايزيد خطاطاً مرموقاً وملحناً موسيقياً وشاعراً. وبينما كان حاكماً على أماسيا، درس الخط على يد أستاذ محلي وهو الشيخ حمد الله (1520-1436)، وعندما توج سلطاناً اصطحبه إلى اسطنبول وأسند إليه ورشة في القصر، فأصبح الخطاط الأكثر تأثيراً في العهد العثماني قاطبة، وإليه يعود الفضل في تنقيح الخطوط العربية بعد ياقوت (راجع الفصل الثالث).

وقد صمم حمد الله نصوص جوامع السلطان في اسطنبول وفي أماسيا، وقيل أنه استنسخ ما يربو على خمسين مخطوطة من القرآن (الصورة 296)، فضلاً عن مئات الأوراق المنفردة من النصوص الدينية والأدعية. وكان قوامها غالباً من سطر من نصّ جعل كبير الحجم، وبضعة أسطر أخرى أصغر حجماً، فضلاً عن مجاميع التلوين والورق الرخامي، وكلها نُصّدت داخل إطار محكم. ولتأمين تدفق إيقاعي لأنامله، لجأ الخطاط إلى مدّ بعض الحروف، بل والإسراف في ذلك، كما في «السين» المستطالة في البسملة عند الجهة اليسرى العليا، والنون التي غدت ذا بطن في السطرين الأول والثالث، وقد مدّت لتحتضن الكلمة التالية أو الزهيرة. وفي الغالب رافق خطه وانسيابيته المحكّمة أسلوب بهيج من التزييق المميز بتلوينه البهيج وتغضن سكتاته. وقد ظهرت معظم موتيفاته الخاصة به، كالوزرات والعقد على القطع الخزفية المعاصرة التي كانت تحفل بأسلوب ديكور بابا نقاش، مع تشكيلات أكثر انفتاحاً واتساعاً. وقد أشارت سجلات الخزينة إلى استخدام هذه الفخاريات في البلاط وعلى رفوف المطبخ، وقد حمل أحدها تاريخاً يعود إلى عهد بايزيد. وعُدّت روائع المخطوطات



295. طبق أزرق-وأبيض ملون تحت التزجيج، أزنك، عام 1480 على الأرجح. القطر 44.5 سم. ذا هيك، جيميتن ميوزيم.

المنصهر (lead-rich-fritwares) على نحو هادئ وبدرجة حرارة منخفضة بأوكسيد الرصاص (lead-fluxed glaze). وقد عُرِفَت هذه الخزفيات بعدد الأسماء الحديثة، وأفضل أنموذج صمد منها إناء عميق ملون بالأزرق والأبيض، ويمكن نسبته إلى العام 1480 (الصورة 295). وهذه القطع نادرة ومنقطعة النظر من بين الخزفيات الإسلامية منذ ظهور الأواني الكاشانية في القرن الثالث عشر، وقد كانت في العادة كبيرة الحجم، إذ بلغ قطرها أكثر من أربعين سنتيمتراً. وتمتاز أيضاً ببدنها القوي السميك المطلي بالفريضة البيضاء والملون بالأزرق الفضي (الكوبالت)، وتزدان بالأرييسك واللفافات الزهرية ويشي التزجيج العديم اللون بأنه لا يفرقع أو يترسّب.

كانت هذه الأواني على العموم مستوحاة من الخزف الأزرق-الأبيض الصيني، وصُدرت إلى أنحاء العالم الإسلامي خلال القرن الخامس عشر. ويشي البدن الأبيض السميك بقوامها الخزفي، في حين أن للأشكال والتصاميم الخارجية عبقاً صينياً، ولا سيما لفاغات نبات عود الصليب التي جُعِلت بالأزرق على الأبيض. أما التصاميم الداخلية فعثمانية مستوحاة من الأسلوب التيموري العالمي؛ إذ استُبدل الإيقاع الضعيف بالتصميم المفعم بالحياة ذي الأبعاد الثلاثة، وبنوعية أكثر كثافة ورقياً. وقد جرى تقليل التباين في الحجم بين مختلف الموتيفات، فقد قلّص امتداد الأوراق العريضة وجُعِلت داخل حلقات مستديرة عن طريق لفّ أطرافها حول نفسها، في حين جُعِلت البراعم على السيقان محتويةً اللفاف. وقد حملت النماذج التي وصلتنا من المشغولات المعدنية الثمينة من هذه الحقبة التشكيل نفسه من الأرييسك

القرآنية جزءاً من أوقاف المسجد. فقد أنجز حسن القالبي الفاني صندوقاً فخماً من خشب الجوز (الصورة 297) لبايزيد بين العامين 1505-6، ربما لصالح جامع السلطان في اسطنبول الذي أنجز في السنة نفسها (الصورة 274). والصندوق مسدس الشكل ذو غطاء ثابت، يعلوه هرمٌ من اثني عشر جانباً مكسواً بقشرة من خشب الأبنوس، وله قمة من العاج، وهو أقدم أنموذج للأسلوب العثماني المميز من أشغال الخشب ومن روائع ما وصلنا. وقد كُسي من الخارج بقشرة من خشب الأبنوس، وطعم بالواح عاجية على نحوٍ بهي؛ أمّا من الداخل، إذ الديكور أكثر زهداً، فيلاحظ التطعيم بالخشب والعاج والنحاس المذهب، وقد قُسم إلى خانات لاستيعاب الأجزاء الثلاثين من القرآن التي صنع الصندوق لاحتوائها. وعلى الرغم من فقدان الأجزاء الثلاثين التي صنع لأجلها هذا الصندوق، يعتقد بأن التشكيل الضخم لخانات الصندوق كان لاستيعاب مخطوطة بعينها كان بايزيد قد استعادها. ومن الواضح أن العثمانيين اكتنزوا باعتزاز كبير نماذج قديمة من الخط العربي ومن مخطوطات القرآن التي نفذها ياقوت أو أحد أتباعه، وأعادوا هم تجديدها. ويبدو أسلوب الديكور على الصندوق قريب الشبه بنحت عاجي في مصر القرن الخامس عشر في العهد المملوكي، فضلاً على معالم أخرى عديدة وجدت في عملٍ إيطالي معاصر اقترن بورش إمبرياجي (Embriachi). ولا غرابة في هذا الاتساع الجغرافي للمصادر وفي تنوعه، فقد جذب البلاط العثماني في اسطنبول الفنانين من كل مناطق الحوض المتوسطي، وعمل تجمعهم على تبلور الأسلوب العثماني الجديد.

297. صندوق مسدس حافظ لمخطوطات القرآن، اسطنبول، 1505. مصنوع من خشب الجوز المكسو بالأبنوس ومطعم بالعاج. طوله 82 سم، وقطره 56 سم. اسطنبول، متحف أعمال ترك وإسلام.



296. النصف الأيسر من واجهة مخطوطة القرآن المزودة، اسطنبول، سنة 1491، مكتبة قصر طوبقيو، المخطوطة 913، الورقة 4 اليمنى.

الأسلوب العثماني الكلاسيكي:

وقد ظهرت إلى الوجود مفردات مرئية (visual vocabulary) خلال عهد سليمان المزدهر (66-1520). وفي عهد السلطان محمد كانت المقتنيات تُنتج للبلاط بنوعين مختلفين من المعامل فقد كانت هناك المعامل الملكية التي كانت في اسطنبول، وهي متخصصة بإنتاج السجاجيد ومنسوجات الحرير والخزف (من ضمنها الآنية والآجر) فضلاً عن التصاميم. أمّا المعامل التجارية في مدنٍ مثل أوشاك وبورصة وأزنك، فكانت تدرّ السجاجيد ومنسوجات الحرير والخزف بنوعيات متباينة ولمختلف الرعايا. وقد بيعت بعض منتجاتها إلى البلاط العثماني، على حين بيع الباقي إلى السوق المفتوح للاستخدام المنزلي أو للتصدير إلى الخارج. وعلى الرغم من أنّ بعض القطع التي صُنعت للبلاط كانت بإيعازٍ منه وبتصاميم وضعها المشتغلون فيه في العاصمة؛ جرى اقتناء البعض الآخر مصنعاً مسبقاً، بهذا المعنى تكون بعض التصاميم والأشكال الموجودة في بلاط اسطنبول منسوجةً من وحي الأذواق العامة.

لقد كان يقضي سلف سليمان السلطان سليم المتجه (20-1512) معظم وقته في حملاتٍ خارج البلد، مما جعله بعيداً كل البعد عن رعاية الفنون، على الرغم من استمرارية وتيرة الإنتاج في عهده دون انقطاع. وكذلك الحال في العمارة، لم يترك عهد سليم تأثيراً يذكر على تاريخ الفنون، بيد أن انتصاره على الصفويين في جارديران سنة 1514 أفضى إلى الحضور المتنامي للفنانين الإيرانيين في البلاط العثماني. فأحد سجلات قصر طوپقپو أدرجت غنائم ذلك الانتصار، ومنها أوان مصنوعة من الذهب والفضة وأحجار يشب الكريمة (jades) وخزف وفراء ومطرّزات ثمينة وسجاجيد، فضلاً عن ترحيل الحرفيين من الخياطين وصانعي الفراء والنقاشين والصباغة والموسيقيين. الذين عُيّنوا في ورش الإمبراطورية باسطنبول، ومن أهمهم شاقولي الوارد ذكره على بضعة رفوف من ورشة البلاط. وبحلول العام 1526 أضحى شاقولي كبير الرسّامين فيها وعلى رأس تسعة وعشرين فناناً واثنى عشر متمرّساً فيها، وفي السنة نفسها بلغ أجره الشهري اثنين وعشرين أكجا، كما كانت له خطوة لدى السلطان سليمان؛ إذ أهدى السلطان صورة بيّري، وهي فتاة من أسطورة فارسية، فأعْدق عليه السلطان بألفي أكجا وقطعة قماش مطرّزة من القفطان والمُخَمَل.

لقد تجسّد أرقى عمل خلال السنوات المبكرة من عهد سليمان بخمس قطع آجر فخمة، إذ بلغت متراً طويلاً، وهي الآن ماثلة على واجهة قاعة الخُتّان (سُنة أوده سي) من قصر طوپقپو باسطنبول (الصورة 298)؛ وهي عبارة عن ألواح أكبر حجماً من لوح فورجني تابلت (Fortuny Tablet) الذي عُرف قبل قرن (راجع الفصل التاسع)، ويُلاحظ فيه الدقة والإحكام تصميمياً ووشياً. ويُظهِر التشكيل الفخم المعكوس في المرأة تلويحاً تحت التزجيج بالأزرق والفيروززي أو التركوازي (وهو إضافة جديدة إلى الملون) مع طيور وحيوانات صينية شبيهة بالغزلان (قيلين) موزعة بين لفافة فضفاضة من وريقات شبيهة بالريش ومجاميع زهيرات مذهلة. ويُزيّن السحاب الصيني الأبيض على أرضية من الأزرق الغامق عروات العقد وأركانها العليا. ومن الواضح أن التشكيلات نُفِذت على ورق معد مسبقاً في الورشة الإمبراطورية. وقد نُسبت هذه القطع الآجرية إلى العقدين 1530 و1580 على أساس المقارنات الأسلوبية مع مرقع أو كرّاس مراد الثالث (العهد 95-1574) في فيينا، بيد أن التاريخ الذي حدّد بأواخر العقد 1520 هو الأرجح؛ لأن هذه القطع ربّما صُنعت في ورش الخزف البلاطية باسطنبول لتزيّن جوسق سليمان الجديد الذي شيّد بين العامين

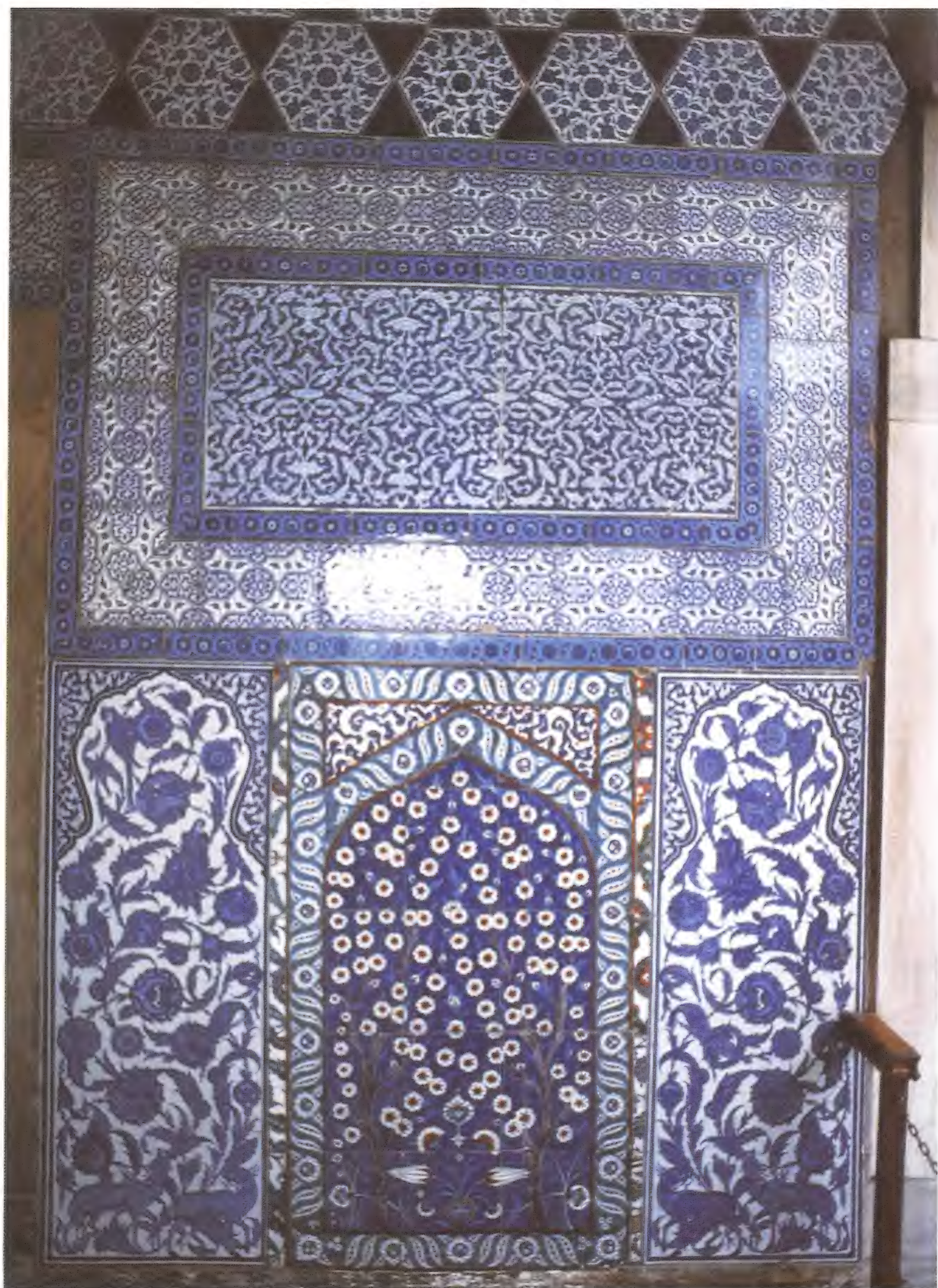
1527-28 ودمّر بحريق سنة 1633. وفي العام 1638 أقيم جوسق بغداد على الموقع الخرب، إذ جرى إعادة استخدام هذه القطع من الأطلال، وأعيد تجميعها ووضعها في موقعها الحالي عندما رُمّت قاعة الخُتّان، أو سُنة أوده سي.

وتُلخص التصاميم الموجودة على قطع الآجر معالم أسلوب «صاز»، وقوامه تشكيلة من الزهور على إطار مقوّس رشيق جُعل من وريقاتٍ رمحية الشكل مع حافات جُعلت ريشية الشكل. وقد اشتق الاسم «صاز» التي تعني «القصب» نسبةً إلى القلم الذي يُستخدم في الرسم، وقد ارتبط «صاز» بأعمال شاقولي، ويُمثل هذا الأسلوب المرحلة الأخيرة من ازدهار الفن التيموري العالمي بفضل الرعاية العثمانية للفنانين الفرس من تبريز وهراة. وبتقاعد الجيل الأول من الفنانين المهاجرين، استبدلوا بفنانين تدربوا محلياً، فأنحسر الفن التيموري تدريجياً ليحلّ محله أسلوب عثماني مميز. وقد رافق ذلك التطور في الفنون المرئية استبدال اللغة الفارسية بالتركية لغة أدبية للعثمانيين خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر.

وقد نُقل مؤخراً من سجلات القصر الأرشفية أن هذه القطع الآجرية أنتجت في الورشة الإمبراطورية الخاصة بإنتاج الخزف في تكفور سراي باسطنبول، وكان من بين موجودات هذا القصر خمسة أفران وسبعة مساعدين؛ ويُذكر أيضاً أنها أنتجت أواني خاصة بالطقوس والعطل الدينية كان يقدّمها الخزافون هبات خاصة بالسلطان، ومنها وردة خزفية وصحن فخم. وتُنسب بقايا صحن ذي حافة جُعلت ورقية القوام موجودة في فيينا (الصورة 299) إليهم، وقد زُين الصحن بالفيروززي والأزرق الفضي (الكوبالت) مع طير وسط محيط نباتي في أسلوب مطابق لمثيله في آجر غرفة الخُتّان. إن النوعية الحرة للتصميم في وسط الإناء متميزة على نحو جلي عن الرسم الميكانيكي الرتيب للحلية الربع الدائرية والحافة؛ ويمكن أن يُعزى ذلك الاختلاف في درجة



299. صحن ملون تحت التزجيج مع حافة زهرية، اسطنبول، أو أزنك، العقد 1520. القطر 38 سم، فيينا، متحف أوستريشيز فير اجينواندت موست.



298. اسطنبول، قصر طوبقهو، سُنَّة أوداسي (أي غرفة الختان)، ألواح من الأجر الملون تحت التزجيج، 8-1527
على الأرجح.



300. سيف (بالتركية يَطْغان) مرصع بالذهب والمجوهرات، اسطنبول، 27-1526. طول: 66 سم. اسطنبول، متحف طوبقو سراي.

عملي كالاتقاء بالحرفيين؛ مما شجع شخصاً مثل إبراهيم باشا (36-1523) على سبيل المثال، أن يكون وسيطاً للتفاوض مع الوكالة البندقية الخاصة بصناعة التاج المشار إليه، أو رعاية المنسوجات الفاخرة المستوردة من إيطاليا وعلى نطاق واسع خلال حقبة توليه الوزارة. وقد أعاد رستم باشا (53-1544 و 61-1555) تكريس الأموال وتكليف الإدارة الأوربية لرعاية الفنون، ولا سيما حين ازدهرت صناعة المنسوجات الثمينة. وتلخّصت عظمة المنسوجات العثمانية في ثوب مراسيمي طويل ذي كُتمين مزخرفين يمتدان حتى الكاحلين وله شقا جبين (الصورة 301)، وهو منسوج من خيط معدني مطلي بالذهب وبسبعة ألوان (الأزرق والبني والأخضر والخنخي والأحمر والأبيض والذهبي) على أرضية من الحرير الأسود البني، كما تلحظ لفافة من مزيج من الأزهار والوريقات الصينية في أداء مذهل بأسلوب «صاز». وهذا التصميم الفائق الصعوبة من حيث عملية غزله اليدوية، معروف بطيف آخر من الألوان وعلى أرضية كريمة اللون. وعلى العكس من بقية المنسوجات العثمانية، يتميز المنظر العام للثوب بعدم التكرار. كما أنه أعمودج للثياب المراسيمية، فاليدان يمران عبر شقين جُعلا عند الكتفين، تاركاً الكمين الطويلين ينسدلان على الظهر. وعلى الرغم من مطابقة التصميم على وفق الفتحة الأمامية، لا توجد أربطة للحفاظ على الثوب مُزراً ليكون مغلقاً، لذا على المرء اتخاذ وضع الوقوف دائماً. ويسمى الثوب بـ«السلطان بايزيد»، والمقصود بايزيد نجل سليمان (المتوفى 1562)، فضلاً عن أن التصميم يُنسب إلى منتصف القرن السادس عشر. ويتوافق ذلك مع رداء ملازم له جُعِل من أرضية مصنوعة من النسيج الكرمي، وهو من ممتلكات مصطفى شقيق بايزيد (المتوفى 1553).

إن تصاميم منتصف القرن السادس عشر هذه، التي يُلحظ عليها لفائف دقيقة من وريقات مسننة تستخدم بوصفها هياكل لصب مجاميع الأزهار فيها، تتميز عن غيرها من الأساليب الدارجة والضيقة الخاصة بالقرن الخامس عشر، كما أنها أعمودج من الأسلوب العثماني الكلاسيكي. لقد انتقلت هذه التصاميم «الصاوية» إلى الفنون الأخرى، ولا سيما الخزف والسجاد؛ إذ بقيت رائجة لعقود. فالصحن ذو التصميم «صاز» (الصورة 302) قريب الشبه بمثيله الخرب في فيينا (الصورة 299)، بيد أن التصميم الديكوري غدا أكثر بساطة بحيث تَغشى السطح الداخلي بالتصميم نفسه. وقوام التصميم مزيج مبسط من الوريقات المسننة ومجاميع الأزهار الموجودة على قماش القفطان، والتي انتقلت على ما يبدو إلى ورشة الخزف عبر الورق، وقد رُسم التصميم بالأسود على أرضية بيضاء ولون بالأزرق الفضي (الكوبالت) والفيروزي والأخضر الطبيعي.

البراعة إلى تقسيم العمل داخل الورشة أو إلى استخدام الذرور (pounces) في تصميم الحقل الأوسط. وبدون التحليل التقني لا يمكن تحديد مكان الإنتاج إن كان في أزنك أو في اسطنبول؛ بيد أن النوعية الممتازة للرسم يعزلها عن خزفيات أزنك. لكن الكثير من خزفيات أزنك الأكبر حجماً والأروع تصميماً من النصف الأول من القرن السادس عشر ربما نُفذت في الورش الملكية باسطنبول.

وقد أحاط السلطان في اسطنبول نفسه على نحو متزايد بزخارف من العظمة الإمبراطورية على وفق التقاليد الإسلامية والأوربية على حد سواء. وعلى الرغم من أن القبة الإسلامية التقليدية كانت العمامة التي ظلت تقليداً إسلامياً ولقرون، أو عز السلطان سليمان إلى صاغة بندقين بصناعة خوذة من الذهب مذهلة ذات أربعة تيجان مزينة باللالئ والألماس والياقوت وفيروزية كبيرة؛ وفي سنة 1532 بيعت هذه الخوذة إلى السلطان مقابل مبلغ ضخّم بلغ 144400 دوقية. وقد صممت لإظهار عظمة السلطان سليمان للرعايا الأوربيين التي تفوق عظمة البابا، الإمبراطور الروماني المقدس، بل بوصفه خلفاً للإسكندر المقدوني. بيد أن الأيقنة الأجنبية للتاج بقيت غريبة على البلاط العثماني، وفي آخر المطاف صُهر التاج للاستفادة من عناصره الباهضة الثمن.

لقد حُفظت شعارات السلطان سليمان ومقتنياته الثمينة من الرموز الإسلامية في خزانة القصر، كالسيف الأخاذ الذي طعمه بالذهب أحمد تالكالو سنة 7-1526 (الصورة 300). فأما المقبض فجُعِل من العاج ونُقش بلفافة برعمية لُصقت بالماسيك الأسود أقحمت بزخرفة شبكية من الذهب ولفائف زهرية ومجاميع سحاب صينية. أما الشبكة الذهبية على الرمانة فمرصعة بالياقوت، وكانت لها جوهرة كبيرة مركزية، ربما من الفيروز. وعدا الحافة الحادة للسيف زُخرف النصل الفولاذي المدمشق ببذخ من كلا جانبيه، وقد أقحم الثلث العلوي بلفائف فوق تمثيلات من تنين يواجه عنقاء. وقد صمم هذان المخلوقان على نحو منفصل ومن ثم لُصقا بالسطح المذهب والمطعم بالياقوت للدلالة على عيون الحيوانيين. وأما الثلث الأوسط من السيف فيحفل بلفافة تسند تراكيب زهرية أو رؤوس حيوانية، في حين يحفل الثلث الأسفل بنص بخط الثلث يشي بأسماء سليمان وألقابه؛ وقد نُقش عرق النصل بأبيات فارسية حُطت بالنستعليق، فضلاً عن توقيع الصانع الذي ربما كان تركمانياً رَحله السلطان سليم من تبريز. وتحفل روائع الأعمال وأرقاها جودة المنفذين في البلاط العثماني في العهد المبكر للسلطان سليمان بهذا التحول الذوقي من الأسلوب التيموري العالمي إلى العثماني.

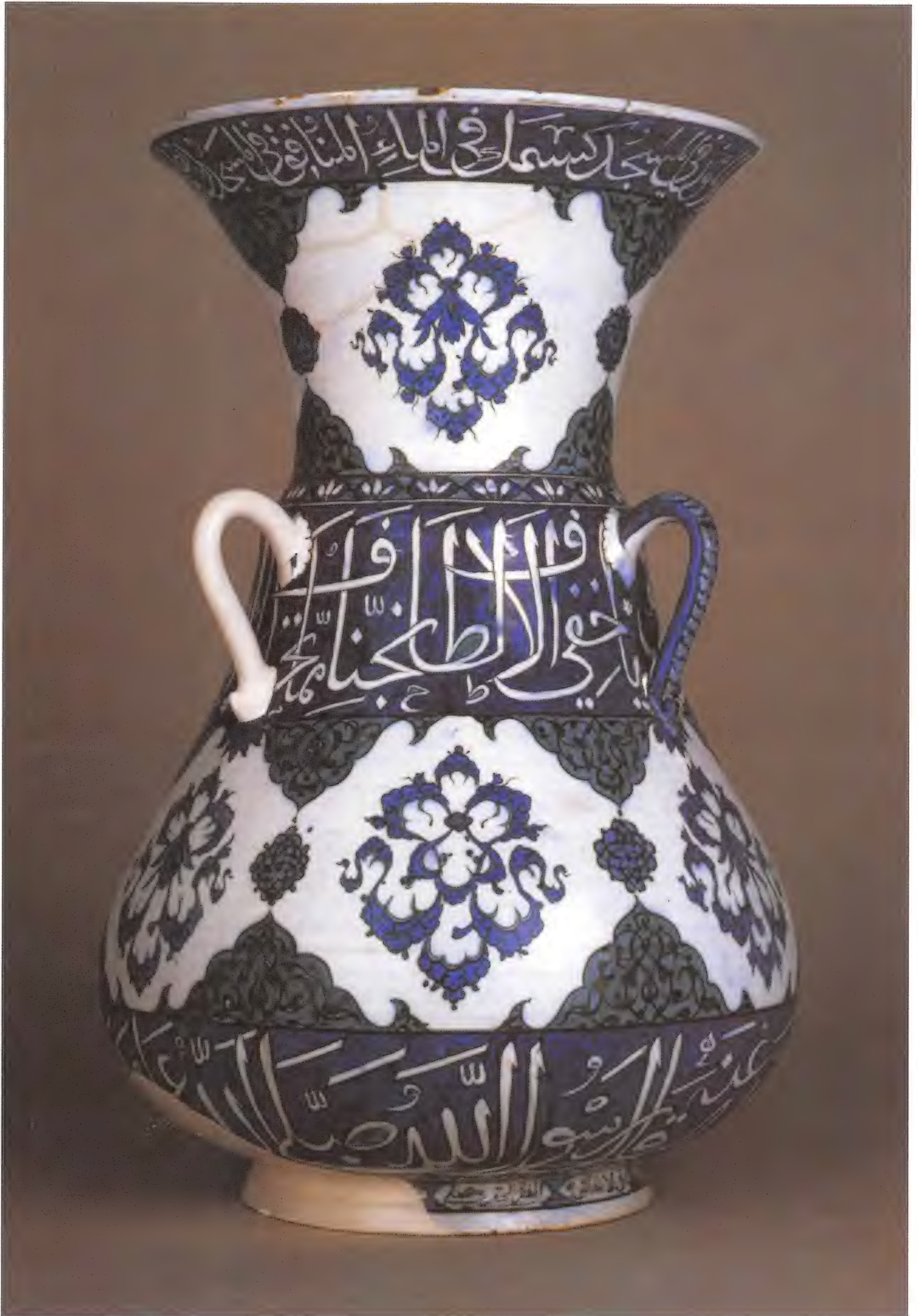
لقد كان من شأن الأبهة والفخامة التي تحيط بالسلطان وحاشيته أن تعزله عن العامة وأن تدفع بوزرائه نحو البروز بوصفهم أصحاب ذوق رفيع، ومن ثم الاستفادة الشخصية من ذلك. وعلى وفق المراسيم الإمبراطورية كان مُحَرماً على السلطان فعل أي شيء



301. القفطان، اسطنبول، عام 1550 على الأرجح. ثوب صنع من خيط معدني مطلّي بالذهب وحرير متعدد الألوان. طوله 1.47 سم، متحف طوقيو سراي.



302. طبق ملون تحت التزجيج بحافة مسننة، ازناك 1550 على الأرجح. قطره: 38.5 سم، لندن، المتحف البريطاني.





305. «تتويج سليمان» من مخطوطة عريفي، «سليمان ناما»، اسطنبول، 1558. مكتبة طوبقوب، المخطوطة هاء. 1517، الأوراق 17 اليسرى 18- اليمنى.

وترميم وتجديد روائع مخطوطات القرآن، وغيرها من الأعمال الوقفية الخاصة بالمسجد ومؤسساته التعليمية، بيد أن بضعها- إن لم يكن النزر اليسير منها- جرى التعرف عليه. فقد كان من شأن ورش المخطوطات تنفيذ مشروع ضخم لتأليف ونسخ وتصوير مخطوطة «شاه ناما آل عثمان» (أي كتاب ملوك آل عثمان)، لتؤرخ سلالة الحكام العثمانيين في شعر وقافية ملحمة الفردوسي «الشاه ناما» (أي كتاب الملوك) الفارسية. وقد أرخ هذا التاريخ الشاعر عارف الجلي، الملقب بـ«عريفي» (المتوفى 969 للهجرة الموافق 2-1561 للميلادية). وعلى الرغم من أصله الفارسي، ربما يكون قد قدم إلى البلاط العثماني بعد استيلاء السلطان سليم على مصر سنة 1517، وعين في نهاية المطاف بوظيفة «شاه نامجي»، أي مؤرخ البلاط. وقد ألحقت بمنزله ورشة منفصلة خاصة بالخطاطين وخمسة رسامين وظفوا لهذه المهمة التي خُطط لها أن تكون رائعة شعرية وتحفة من فنون الكتاب.

ولم يبقَ من المجلدات الخمسة الأصلية من مخطوطة عريفي سوى ثلاثة. وتعدّ نسخة التقديم من المجلد الخامس من «سليمان ناما» (أو تاريخ سليمان) المنسوخة بخط «النستعليق» للخطاط علي بن أمير بيك شيرواني سنة 1558، أهم مدونة تاريخية لعهد السلطان سليمان. وقد صوّرت ببذخ وجُعلت في 617 ورقة (folios) من الورق المصقول المرقط بالذهب، وزوّقت على نحو مذهل وبتسعة وستين رسماً توضيحياً جُعلت بحجم كبير، أربعة منها مزدوجة. وخلال الأعوام المبكرة من عهد سليمان، انشغلت ورشة المخطوطات التابعة للبلاط بنسخ وتصوير مثل هذه المخطوطات الكلاسيكية باللغة التركية الجاغاتية (Chaghatay Turkish) التي نسخها الشاعر التيموري الشهير عليشير نوائي. وتبدو الرسوم التوضيحية مدينة بشدة لنماذج فارسية، ويرجح أن يكون الرسامون قد جلبوا من تبريز، ويمكن وصف هذه الرسوم بالعثمانية بسبب بعض التفاصيل كالسماء الذهبية. وفي «السليمان ناما» يبدو

وقد أضيف الوردى- الأرجواني إلى خزفيات أخرى عُرِفَتْ سابقاً بـ«الدمشقية»، وكانت الأجود من بين أفضل النماذج العثمانية. إن معظم هذه الخزفيات كانت صحناءً، وتتميّز بتنوع تصاميمها المذهل وتزجيجها البارِع واستخدامها لطيف واسع من الألوان تحت التزجيج، على الرغم من أن التأثير الأكبر كان من الملوّن المحدود. ويرجح أن تؤرّخ على نحو تقريبي بمقارنتها بمصباح من قبة الصخرة في القدس (الصورة 303)؛ إذ يُلحظ نص ناقص حول حلقة القدم يذكر التاريخ 1549، فضلاً عن توقيع الصانع والولي الأزنكي أشرف زاده رومي. وللمصباح بدنٌ شكليٌ كمثرياً وبحافة متناقصة، وله ثلاثة مقابض عند الكتف يتيح تعليقه بسهولة بسلسلة. أمّا الشكل فمستوحى من المصابيح الزجاجية المملوكية (الصورة 138) ومن بضعة نماذج عثمانية ارتبطت بضريح بايزيد. بيد أن البدن الرخامي غير الشفاف جعل منها عديمة الفائدة للإنارة، لذا فالغرض منها كان ديكورياً وحسب. وعلى العكس من مثيلاتها الزرق-البيض المبكرة من مصابيح القدس، فقد زينت بثلاث مجموعات من النصوص التي جعلت بالأبيض على أرضية زرقاء تفصل بين حقلين من حلية الأرييسك، وبلونين من الأزرق وعلى أرضية بيضاء. وعلى الرغم من أن بعض الموتيفات الرئيسة تعود إلى الأسلوب التيموري العالمي، استطاعت مجاميع السُحب والأرييسك الأسود الصغير الحجم على أرضية فيروزية ومجاميع الوزرات التي تضم براعم الخزامى البيض، أن تربط المصباح بمجموعة من الأطباق ذوات الأقدام في أسلوب «صاز» لتشي بقدرة المصمم العثماني الفائقة على دمج عناصر مختلفة من الديكور في قطعة واحدة.

ويشي مصباح آخر صنع لمسجد سليمان (الصور 91-279) وأنجز سنة 1557، بالتحويل الذي طرأ على صناعة الخزف العثمانية إبان العقد 1550 بدخول الطين البولي (red bole) البني المحمر بصفة صبغة ديكورية في صناعتها، الذي تزامن مع التوجه الجديد لصناعة الخزف في ازناك، إذ بدأ الرعاة من البلاط بتزيين مؤسساتهم المعمارية بكسوة الأجر أو البلاط وإنتاج الأواني الفخارية التي غدت على نحو متزايد نتاجاً ثانوياً لصناعة البلاط. أمّا من حيث الشكل فيبدو هذا المصباح قريب الشبه بتلك العائدة لقبة الصخرة لكنه أكبر حجماً. وقد تضاءلت أهمية النصوص في الديكور الذي أضحى بدوره أكثر تعقيداً، ويبدو أنه رُسم بدقة وخفة بالأسود على أرضية بيضاء شغلت تماماً بهياكل الوريقات المسننة ومجاميع الزهور التي لوّنت بخط رفيع من اللونين الأزرق والأحمر ومن الأسود. وهذه القطعة تجريبية من حيث اللون والنمط الزخرفي، وقد كان استخدام الأسود محدوداً بهذه القطعة وببضع قطع آجر أخرى، في حين أضيف الطين الأحمر (البول) بوصفه صبغةً بتفاوت ما يدل على أن الخزافين كانوا ما زالوا يتقنون الحاجات الجمالية والتقنية للصبغة البولية. كما كانت تُضاف بكثافة في نماذج متأخرة؛ بحيث كان الطين الأحمر يستخدم في الحلقات النافرة على السطوح لإتاحة المجال لسطحها المزجج لالتقاط الضوء. إن هذه الصبغة المميزة من شأنها تنظيم ديكور الوعاء أو البلاطة بطريقة جديدة، إذ تخلق المصمم عن التفاصيل الرهيفة والتصاميم الدقيقة التي كانت تُلحظ على المصباح لتحقيق رؤية بصرية أعلى من خلال فخامة الحجم والتباين بين الوريقات والزهور الملونة بالأحمر الفاتح والأزرق والأخضر على أرضية بيضاء. لقد كانت الفخاريات العثمانية من النصف الثاني من القرن السادس عشر مبهجة وأخاذة في تحول مثير من الرعاية الإمبريالية المتحفظة التي ميزت الحقبة التي سبقتها.

لقد شجّع افتتاح مسجد السلمانية سنة 1557 ورش النسخ الإمبراطورية على إنتاج



305. «تتويج سليمان» من مخطوطة عريفي، «سليمان ناما»، اسطنبول، 1558. مكتبة طوپقپو، المخطوطة هاء. 1517، الأوراق 17 اليسرى-18 اليمنى.

المرج بين الصيغ الفضائية والتصويرية للرسم الإيراني التقليدي والولع العثماني الواضح بالتمثيل الطبوغرافي والبورتريتي المجهولين تماماً للفنان الإيراني.

ويمكن تمييز رسوم مثل تلك الخاصة بتتويج سليمان سنة 1520 (الصورة 305) عن الأعمال الإيرانية المعاصرة بخصوصية الصورة والحدث وبطريقة التصوير غير الدارجة في رسومات المخطوطات الإيرانية المعاصرة. ومن المنظر العام يمكن معرفة أن المكان هو قصر طوپقپو سراي، ويبدو البلاط الأول إلى اليسار والثاني جعل إلى اليمين. ويضم الرسم عناصر من مبانٍ عثمانية كالحجر الإسفيني للعقود البائن خلف السلطان، والسقوف المكسوة بالرصاص لأبراج القصر، فضلاً على المعالم الإيرانية لفن رسم المخطوطات، كالأجزاء الخارجية التي جعلت من الأجر والأرضية المبذورة. وأما الخضرة الباذخة للأشجار فمستوحاة من الفن التركماني لرسم المخطوطات (الصورة 91) التي عرفت على الأرجح من مخطوطات أو فنانين رحلوا من تبريز سنة 1514. وأما تمثيل الشخصيات كالسلطان سليمان والوزير الأكبر بيدي محمد باشا إلى اليسار، وإلى الأسفل شيخ الإسلام زينبلي علي أفندي بلحية بيضاء، فجعلها مستوحاة من رسوم أعدّها في الوقت نفسه تقريباً الفنان ريس حيدر المعروف بـ«نيكاري». ويتجلى اهتمام العثمانيين بوضع الشخص الاجتماعي ومنصبه بالوصف الدقيق لمراسيم رجال البلاط وملابس كل واحد منهم، ولا سيما العمامة.

أما الصورة المزدوجة التي تظهر حصار سليمان لبغراد في «السليمان ناما» سنة 1521 (الصورة 306) فتشي بالفرق الواضح بين العثمانيين والأوربيين؛ وتلخصت برباطة الجأش والهدوء والسكينة التي تميز مخيم العثمانيين مقابل الرعب والارتباك الذي شاب المدافعين عن المدينة، فضلاً على أن الآثار الأجنبية لم تكن قد اندمجت بالفن العثماني بعد. فتفاصيل ملابس القفطان المطرزة التي ترتديها الشخص العثمانية التي جعلت إلى يسار الصورة تتباين تماماً مع الملابس البسيطة التي تميز المجريين

الصغيري الحجم إلى اليمين. وعلى الرغم من أن المقصود من هذه المقارنة بين نصفي الصورة هو وصف حدث بعينه، تبدو الوصلات الخارجية منعزلة عن التجاور غير المريح لبعض التمثيل الفضائي المعروف في الرسم الفارسي مع منظور مستوحى من الأسلوب الأوربي. كما تبدو الخيام العثمانية أرضية متداخلة، في حين رُسمت البيوت في النصف الأوربي بأحجام زاوية وتظليل منكفىء.

ومن الواضح في معظم المخطوطات المبكرة المنفذة للسلطان سليمان الاهتمام بالتمثيل الطبوغرافي، كما في «بيان منازل سفري عراقين أي سلطان سليمان خان» (أي وصف لمراحل حملة السلطان سليمان على العراقين) لنصوح المطرقجي، وهي سرد لحملة سليمان ضد الصفويين سنة 1534-35. وتكونت المخطوطة من 128 رسماً وأنجزت سنة 1537-38، وتُظهر المدن التي مرّ بها السلطان والعتبات المقدسة التي زارها. واعتمد الوصف على مصادر عدة، منها رؤى المؤلف المباشرة والمنظور التحليقي البندقي (Venetian bird's-eye views)، فضلاً عن خطط مهندسي الحصار وغيرها من المصادر. فعلى سبيل المثال يُظهر تصوير عاصمة المغول السابقة في السلطانية بإيران (الصورة 3) معالم كثيرة من مواقع لم تعد مرئية، في حين كانت الصورة المزدوجة للعاصمة اسطنبول (الصورة 268) الأروع في المجلد، فضلاً عن كونها مصدراً قيماً للتاريخ الحضري لعاصمة العثمانيين. وتبدو فيها شبه جزيرة اسطنبول إلى اليمين من الصفحة وغَلَطة إلى اليسار، ويفصل بينهما القرن الذهبي في الفاصل المائي. ولم يغفل الرسام صروحاً بيزنطية مهمة، ككنيسة آيا صوفيا والمضمار (ميدان سباق الخيل) مع أعمدته ومسلاته (obelisks) وقناة فيلر لتصريف المياه. ويُلاحظ أيضاً صروح عمارية عثمانية من ضمنها طوپقپو سراي مع بلاطاته الثلاثة والسوق المسقّفة والقصر القديم في مركز المدينة، فضلاً عن مجمع بايزيد الثاني أسفل منها. بيد أن من الصعب بمكان تحديد إسهام نصوح في الرسم على وجه الدقة، لكنّ



306. «حصار بلغراد» من مخطوطة عريفي، «سليمان ناما»، اسطنبول، 1558. مكتبة طويق، المخطوطة هاء 1517، الأوراق 108 اليسرى 109- اليمنى.

الذي تطوّر خلال المدة المتبقية من القرن السادس عشر في سلسلة من المخطوطات أنتجت في ورشة البلاط. وقد بلغت هذه الورشة ذروة الإنتاجية خلال عهد مراد الثالث، عندما تعاون المؤرخ لقمان مع رئيس الفنانين الجديد عثمان لنسخ وتصوير أعمال عدة عن التاريخ والأنساب. وقد تخلى المؤلفون على نحو متزايد عن الشعر الفارسي لصالح النثر التركي الموزون، على حين نسج الرسّامون على منوال الصيغ التركيبية المستخدمة في «السليمان ناما»، على الرغم من إثراء حياة البلاد المعاصرة بالكثير من التفاصيل المعاصرة، وبذا اكتسبت المخطوطات أهمية إضافية بوصفها وثيقة مهمة. فعلى سبيل المثال تقدّم نسخة أحمد بيه صوراً من حملة سليمان في المجر برائعه «نزهة أسرار الأخبار دير سفري سيكاتوار» (69-1568) التي تقدّم الوصف الريادي لحافضة الماء (المزادة) الذهبية المرصعة بالمجوهرات، إذ ظلت أنموذجاً مذهلاً ضمن موجودات طويق سري. وتُظهر صورة نفّذها عثمان خاصة بأحد مجلدات تاريخ لقمان للسلالة العثمانية «شاه ناما أي سليم خان» (1581) تمثيلاً للهدايا التي قدّمها السفير الصفوي إلى سليم الثاني (العهد 74-1566) في أديرنه (الصورة 308). فقد أرسل شاقول، حاكم أريفان في حكومة الحاكم الصفوي طهماسب، على رأس السفارة لتهنئة سليم الثاني بمناسبة اعتلائه العرش. وقد ضمّ موكبه سبعمائة رجل و1900 من الدواب وصلوا جميعاً مطلع العام 1567 حاملين ما ندر من الهدايا بضمنها طنافس فخمة ومخطوطات ثمينة، من بينها «الشاه ناما» التي نُفّذت لطهماسب في بداية عهده (الصور 209 و 210). ويبدو السفير في الصورة وهو يحمل عصاه الصفوية المميزة، متسماً في مكانه بين يدي السلطان ومحاطاً باثنين من ضابطي

الرسم يشي بالولع العثماني الجديد بالوصف الطبوغرافي الدقيق الذي غدا الشغل الشاغل للمخطوطات العثمانية المصوّرة.

وهناك نوع آخر من التمثيل الطبوغرافي في رسوم المخطوطات استخدمها نصوح، ربما كانت الأكثر شيوعاً في عصر العثمانيين المتمثل في لوحة «فتوح الحرمين» (أي فتوحات الحرمين) لمحيي لاري (المتوفى 1526) التي دوّنت بالشعر الفارسي وكانت مهداة إلى سلطان قُجرات سنة 1506، مظفر بن محمد (العهد 1526-1511) الذي يُعتقد أنه أهداها بدوره إلى حاكم إيران الصفوي إسماعيل. وقد أنجزت النسخة المصورة الأولى منها سنة 1540 (على الأرجح) في بلاط سليمان باسطنبول. وتضمّ ثلاثة عشر مشهداً طبوغرافياً مع رسوماته التخطيطية التي كانت مهمة للحجيج مثل مسجد الرسول في المدينة أو المسجد الحرام بمكة (الصورة 307). وتُظهر الصورة صفّ العقود التي تحيط بساحة الحرم، ويُلاحظ تدلي مصباح من كل نافذة، وبسبب إحداثيات الرسم، بدت بعض المصابيح متدلّية إلى اليمين أو إلى اليسار أو حتى مقلوبة. وتشمخ الكعبة في المركز العلوي مع موضع الحجر الأسود شبه الدائري إلى يمينها، وبئر زمزم تحتها. إن قيمة الصورة لا تكمن في فخامتها أو في دقة طبوغرافيتها، وإنما بذكرها هذه العناصر المهمة. أمّا المناثر الست، الصحيحة العدد وقتئذٍ، فقد أعيد ترتيب موقعها قليلاً. لقد تكرّرت مثل هذه المشاهد الدينية مرات عدة ليس في المخطوطات وحسب، وإنما على سطوح الآجر وحتى القرن التاسع عشر.

وعلى الرغم من أن المصادر متفرقة، فإنها لا يكمل بعضها بعضاً، بل إن المخطوطات التي رعاها سليمان هي التي تقدّم المصدر المتكامل للأسلوب العثماني الكلاسيكي المميّز،

بالرسوم الدينية ظلّ مجهولاً؛ إذ لا يُشبه أياً من أعمال الورشة البلاطية، كما أنه لا يمتّ بأي من الرسوم المبكرة الخاصة بحياة محمد بصلّة (الصورة 33).

القرنان السابع عشر والثامن عشر:

وكما هي حال العمارة، أفضى التردّي السياسي والاقتصادي للدولة العثمانية إلى انحطاط في جودة الفنون المحمولة نتيجة قلة الدعم المالي لتوفير المواد الأولية ولتشجيع الحرفيين، وتقلّص حجم ورشة المخطوطات في عهد محمد الثالث الذي طرد لقمان وعثمان. وعلى الرغم من استمرار إنتاج المخطوطات المصوّرة، تضمّنت موضوعات جديدة نفّذت لطيف واسع من الرعاية وبأسلوب أكثر تراثية. فعلى سبيل المثال أنتجت مخطوطة مصورة فخمة وهي «الفال ناما» عن العرافة أو معرفة الغيب سنة 1610 على الأرجح لصالح الوزير كالندر باشا، وضمت خمسة وثلاثين رسماً بحجم الورقة، جمعت بين ثيمات شعبية وشخصيات دينية نفّذ جلّها بأسلوب جريء أستمّد من «سير النبي». وقد كان آخر عمل تاريخي مصور «الشاه ناما» لكاتب السيرة البلاطي نادري برعاية عثمان الثاني (العهد 1618-22)، ويحكي قصة فتح خوتين (Hotin) التي صوّرت بعشرين لوحةً مستوحاة من حيث الأسلوب من أعمال من القرن الماضي. وبدلاً عن النصوص التاريخية مع مصوراتها العديدة، كانت معظم المصورات المنتجة في ورشة البلاط لأشخاص ومشاهد من الحياة اليومية لتملأ كراريس الصور. وقد تطوّرت مراكز أخرى تخرب معظمها ومنها ورشة أديرنة التي لم يسلم منها شيء، ومع ذلك أنشئت مدرسة إقليمية وقتئذٍ في بغداد حيث جرى فيها الكثير من تصوير النصوص الباطنية والدينية.

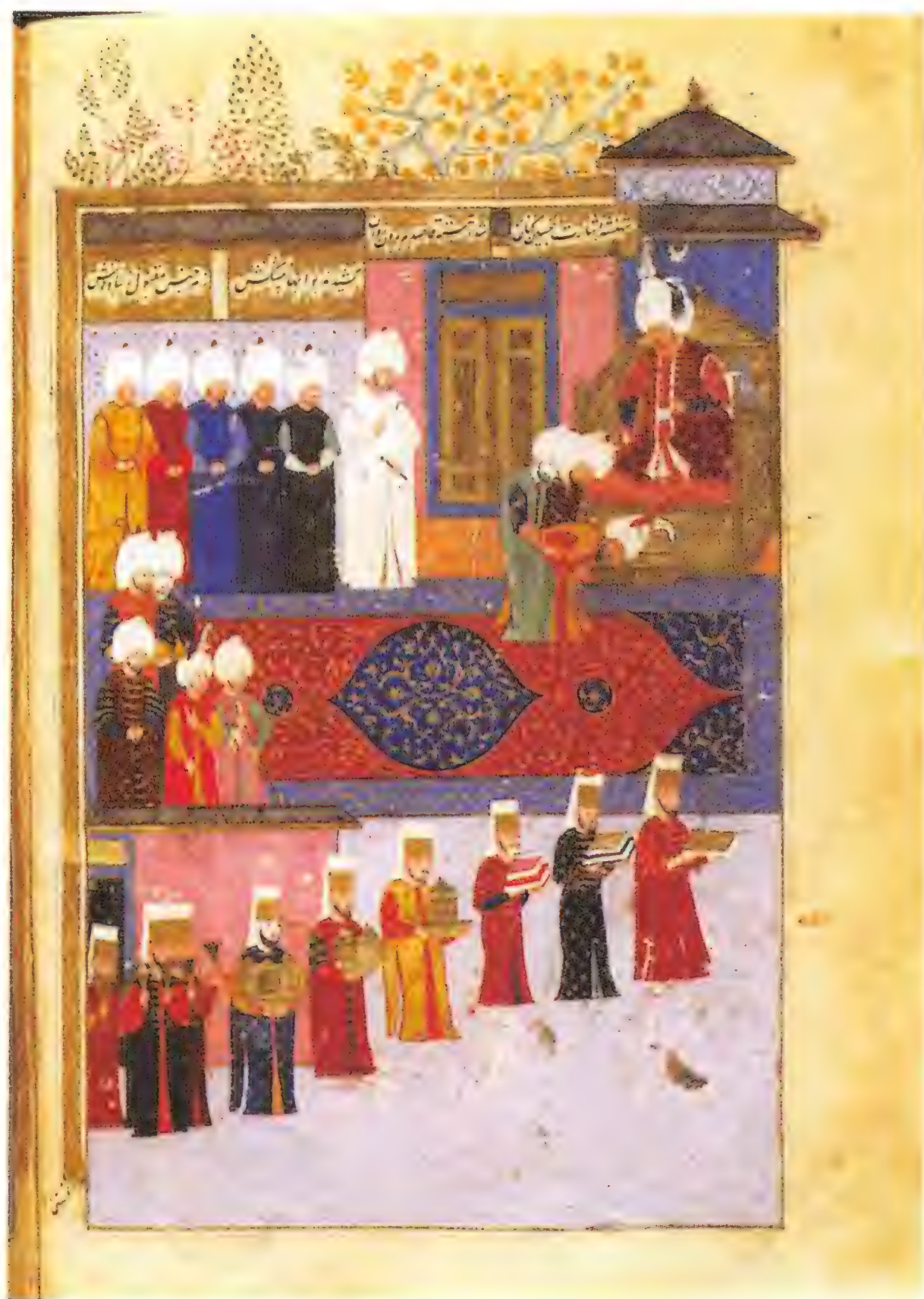
وقد شهدت صناعة الخزف الانحطاط نفسه صنعة وفناً، واتضح بشكل خاص في أدوات المائدة والآجر على حد سواء. وقد تمّ تجميع عناصر كسوة جامع أحمد الأول (راجع الفصل الخامس عشر) من المخزون المتاح ومن بقايا الصروح المفككة؛ إذ كانت الرعاية من نوعية متدنية عن سابقتها في منتصف القرن السادس عشر. كما يشي الخزف الخاص بالربع الثاني من القرن السابع عشر بتردي التقنية والحرفية مع التوسع في كمية المنتج الذي ضمّ وصفاً لآدميين وحيوانات و سفناً (الصورة 310)، ومباني من ضمنها أجنحة تُشبه المعابد والكنائس المقببة. ولم يدع قرار العثمانيين ونظامهم الخاص بتثبيت أسعار المواد الأولية والأجور أي ربح للفنانين في وقت عصيب من تفشي التضخم؛ مما أفضى إلى تبسيط التصميم وغطيتها حتى غدت بعض الأشكال مستمدة من موتيفات الموجة الصينية المتناوبة مع الوريقات والأشكال الحلزونية، في حين جرى تكرار تصاميم الحقول في العديد من النماذج. فالأطباق أصبحت صغيرة الحجم لا تتعدى الثلاثين سنتيمتراً عرضاً، أي ما يساوي ثلاثة أرباع معدل قطر سابقاتها من القرن الماضي، كما بدت الصبغة الخضراء تحت التزجيج عشوائية وخفيفة وتكاد تختلط بالزجاج. وهناك دليل على اتساع رعاية الفنون لا سيما في سلسلة من قطع الآجر صنعت بين الأعوام 1640 و1675 على شكل مقتنيات للحجيج؛ إذ تُظهر مكة والكعبة في المركز فضلاً على مجموعة من خمسة عشر طبقاً تحتوي على كتابات إغريقية بخط الأنش (uncial Greek) التي يمكن نسبتها إلى الأعوام بين 1666-78. ففي العام 1648 زار الرحالة العثماني أوليا جلبي مدينة أزنك وذكر أنه لم ير أكثر من تسعة قطع خزفية بقيت من مئات كانت في طور التصنيع. وبما لا شك



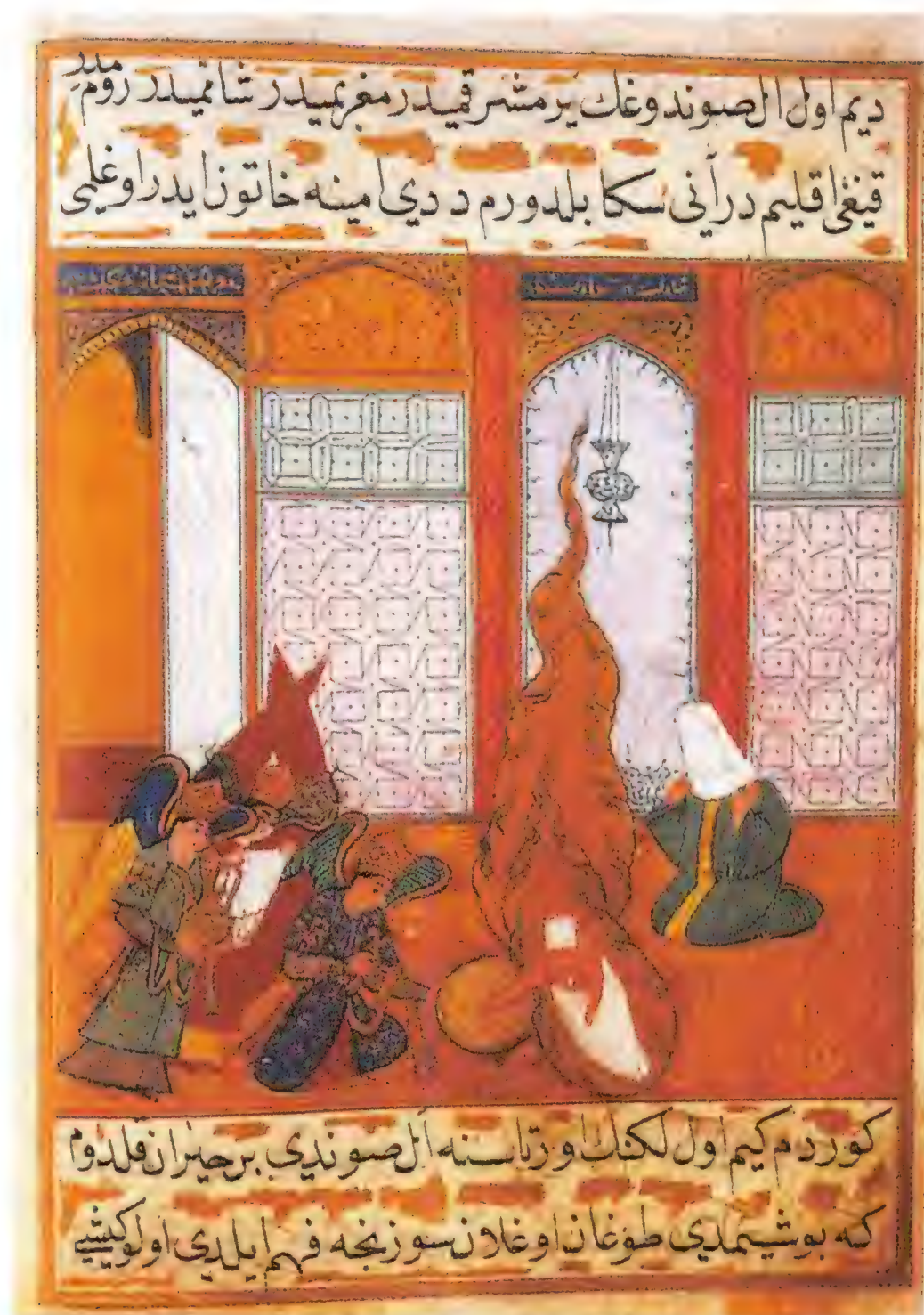
307. «المسجد الحرام في مكة» من مخطوطة محيي لاري «فتوح الحرمين»، اسطنبول 1540 على الأرجح، مكتبة طوپقپو، المخطوطة راء 917، الورقة 14 اليمنى.

التشريفات في القصر في مراسيم عرف بها البلاط العثماني، في حين حُملت الهدايا من قبل حاشية من الخدم، ويُلاحظ أيضاً طنفسة أوشاك ذات الوسام مفروشة أمام السلطان. كما يلحظ التكرار المتزايد في المخطوطات العثمانية من حيث استخدام الشخوص نفسها في وصف سفير فارسي آخر في اسطنبول يقدم الهدايا لمراد الثالث وبالمناسبة نفسها سنة 1576.

وقد كان لزماً على ورشة المخطوطات البلاطية تصوير أنواع أخرى من النصوص، فبدأ العمل بآخر مشروع لها خلال عهد مراد الثالث، وهي مخطوطة من ستة مجلدات من سيرة النبي محمد كان قد أعدّها مصطفى ضرير نهاية القرن الرابع عشر. ولم يسلم منها سوى أربعة مجلدات من «كتاب سيرة النبي» (أو حياة النبي)، أحداها كان خرباً والآخر بقيت منه صفحات مبعثرة. وضمت المخطوطة 814 لوحة أشرف عليها على ما يبدو حسن الذي عمل على أحد المجلدات وعلى بعض من المجلد السادس (المؤرخ 95-1594). وقد اختير أسلوب تصوير خاص يليق بعظمة الموضوع إذ يلحظ اختلاف الرسم على نحو مذهل عما سلف من مدونات تاريخية معاصرة، فالحجم والمنظر الطبيعي البسيط والتفاصيل المقتنة تختلف تماماً عن الأبهة التي تميّز بها الرسم العثماني التاريخي. فالصورة «مولد النبي» (الصورة 309) على سبيل المثال، تعرض ثلاثة شخوص: النبي ملفوفاً بسحابة من ذهب، وأمه المحتجبة إلى اليمين، وثلاثة من الملائكة المسخرين للحدث الجلل. أمّا الخلفية فقد جُعلت في تفاصيل من الرخام والآجر، وقد فُرشت الأرضية بالبسط. بيد أن مصدر هذا الأسلوب المستخدم



308. «السفير الصفوي شاقول يقدم الهدايا إلى سليم الثاني سنة 1567» من مخطوطة لقمان «شاه ناما سليم خان»، اسطنبول، 1581. حقل كل صفحة 30 في 18 سم، مكتبة طوپقپو، المخطوطة أ. 3595، الأوراق: 53 اليسرى-54-اليمنى.



309. «مولد النبي» من المجلد الأول من مخطوطة مصطفى ضرير «كتاب سير نبي»، اسطنبول 1594. 18.5 في 18 سم. اسطنبول، مكتبة طوپقپو، المخطوطة هاء 1221، الورقة 223 اليسرى.



310. طبق ملون تحت التزجيج بصورة سفينة مبحرة، أزنك، الربع الثاني من القرن السابع عشر. قطره: 5.29 سم. اثينا، متحف بيناكي.

الأسلوب الزهري، إذ تحفل المسافات بين الأسطر بها حصراً. وقد ظل أسلوب حافظ عثمان أنموذجاً يُحتذى لدى الخطاطين من الأجيال اللاحقة، وفي القرن التاسع عشر طُبعت مخطوطاته القرآنية في اسطنبول وانتشرت عبر العالم الإسلامي قاطبة. وقد اكتسبت الهوامش المزدانة بالزهور في مخطوطة حافظ عثمان القرآنية أهمية متزايدة في عهد أحمد الثالث (30-1703) في الوقت الذي شهد العصر محاولة واعية لإعادة أمجاد الماضي الفنية، وهي الحقبة التي سميت بعهد الخزامى ولا سيما بعد أن حل السلام مع الأستراليين سنة 1718. فقد استمر استخدام مجاميع الزهور- المركبة من الخزامى والقرنفل والزهرة الياقوتية، على سبيل المثال، بيد أنها أصبحت أكثر تبسيطاً وأكثر قبولاً؛ إذ أفضى الميل للطبيعية إلى الولوج في رؤى أكثر تجريدية؛ ومثل ذلك زوج من غطاء وسائد مخملية مجوّفة (بالتركية ياستيك) قدّمها القائد العام للقوات المسلحة عادي باشا إلى ملك السويد فردريك الأول سنة 1731 التي يمكن نسبتها تاريخياً وعلى وجه الدقة. وهي مصنوعة من سداة من الحرير، ولحمة من الحرير والقطن، كما طُرّزت التفاصيل بخيط من الحرير الملفوف بالفضة. أمّا الوبر فجُعل أخضر وأحمر على أرضية من الستن الأبيض، في تنظيم يكرر نمطاً معروفاً في تقاليد القرن السادس عشر، مع حقل مركزي وستة حافات منسدلة (lappets) عند كل طرف، وبذا يدمج التصميم عناصر مألوفة وبطريقة مبتكرة. فالحقل يضم زهرة الخزامى في العروات التي تحتوي على ميداليونة مستدقة (الصورة 313) الكثيرة الشبه بطنفسه أوشاك (الصورة 294) ذات الميداليونة؛ بيد أن هذه الأشكال المنحنية تضم أيضاً مثمناً

فيه أن بعض الخزافين هاجروا إلى مختلف الأراضي المتوسطة مصطحبين معهم تقاليد الورش التي عملوا فيها ومؤسسين لنشوء مراكز أخرى ستظهر في القرن الثامن عشر مثل كوتاهيا أو تونس.

لقد كانت السجاجيد تُنتج في مراكز عدة في شرق المتوسط، وبقي مكان إنتاج سجاجيد البلاط العثماني محض تكهنات. وتُنسب مجموعة من سجاجيد البلاط التي نُفذت بأسلوب صاز إلى النصف الثاني من القرن السادس عشر. وقد عرفت هذه المجموعة بسجاجيد البلاط تمييزاً لها عن السجاجيد المعاصرة، ويعتقد أنها نُفذت بدون رعاية ملكية. وقد استمدّت تصاميمها، حالها حال سجاد أوشاك ذات الميداليونة (الصورة 294)، من تصاميم أعدت على كارتون داخل ورشة البلاط، بيد أن تنوع المواد الأولية والتقانات المستخدمة تشي بتنفيذها في أوقات متفاوتة وأماكن متفرقة. وتتميز جلها بعقدة غير متناظرة من الصوف أو القطن، في حين جُعلت الأرضية من الصوف أو الحرير، وقد لُف الخيط على وفق حرف S أو Z. ويُذكر أن مراد الثالث أمر سنة 1585 بنقل أحد عشر حائكاً من القاهرة إلى البلاط باسطنبول (راجع الفصل الثامن). وما لا شك فيه أن بعض الفنانين بقوا في القاهرة حيث نُفذ أكبر أنموذج وأكثرهم سلامةً من هذا النوع من السجاجيد ولصالح قصر بيتي (Pitti Palace) بفلورنسا (الصورة 311). وقد قدّمها الدوق الأكبر فرديناند الثاني بوصفها هدية إلى الأدميرال دا فيرازانو، الذي ربما كان منحدرًا من نسب البحارة العظيم؛ وقد وُصفت سنة 1623 في سجلات معصرة لخزانة ماديسي بـ«القاهرة (cairino)» التي غدت مفردةً إيطالية توصف بها السجادة المملوكية. وقد نُسجت خيوط السداة واللحمة فيها على منوال S في تقنية اقترنت بمصر، وتكونت من اثنتين وعشرين عقدة لكل سنتمتر، أي ما يقارب من 7.6 مليون عقدة لكل سجادة في سبعة ألوان هي: الأبيض والأزرق الفاتح والقرمزي والأخضر والأصفر الفاتح والبرتقالي والبني / الأسود. وقد نُسقت الحدود على نحو منتظم بحيث تتشني الزوايا بسهولة، وهذا يشي بالتصميم الناضج الذي نُفذ على الورق، على الرغم من احتواء الحقل على ثلاثة ونصف مكرر نمطي. وكما هي حال الخزافين في أزنك الذين حاولوا إيجاد سوق جديد لبضاعتهم لمواجهة الركود الاقتصادي في البلاط العثماني، كان النساجون في القاهرة يبيعون منتجاتهم الفخمة في السوق الأوروبية المفتوحة.

أمّا الخط، الفن الأكثر قدماً من بين الفنون الإسلامية جلّها، فقد حافظ على جودته العالية خلال القرن السابع عشر. وكان من أهم الخطاطين حافظ عثمان (98-1642) الشهير بمخطوطاته القرآنية ونماذج خطه. وقد طوّر أسلوباً بسيطاً ظاهرياً سائراً على خطى عمالقة الخط ياقوت وحمدالله. وقد تتلمذ على يده السلطان مصطفى الثاني (العهد 1695-1703) ونجله أحمد؛ وقد خُصّص جزءاً مما كان يتقاضاه من أجر من الرعاية الملكية لدعم المعوزين من الطلبة، إذ خصص يوماً في الأسبوع لتعليمهم الخط. وقد تكلل وضوح أسلوبه وحسنه بمخطوطة قرآنية نفذها بخط النسخ (بالتركية نصيح) (الصورة 312) في كرّاس موجود في برلين. ويحتوي الكرّاس على عشرة نماذج خط رُتبت على نحو قابل للطي على طريقة آلة الأكورديون الموسيقية. ولكل صفحة سطر كبير الحجم بطريقة الحرف الاستهلالي الكبير (majuscule script) مقمّم فوق أربعة أسطر من النسخ يكتنفها لوحتان من الزخرفة الزهرية البهية، على حين أطر الجميع بالورق الرخامي (marbled paper). وقد نشأ هذا الديكور من الوزارات الكبيرة والأربيسك الخاص بالأسلوب التيموري العالمي، ثم تطوّر إلى

مشكلاً من مربعاتٍ مستديرة، بطريقةٍ شبيهة بالسجاجيد المملوكية (الصورة 144)، وتبدو عناصر الحافة المثلثة شبيهة بعناصر في سجاجيد هولبين (الصورة 293). لقد تتلمذ أحمد الثالث على يدي الخطاط حافظ عثمان عندما كان أميراً، فضلاً على موهبته في كتابة الرسائل ونظم الشعر. وقد تكلل ولعة بالكتب بإنشاء مكتبة جديدة في البلاط الثالث من طويقپو سراي سنة 1719 (وهي الآن قاعة القراءة في القصر)، فضلاً على تصنيف المقتنيات الملكية من المخطوطات. وشهد عهده إنشاء مطبعة في اسطنبول سنة 1727، أسسها إبراهيم متفرقة حين بدأ بطباعة الخرائط المنقوشة قبل نحو عقد أو أكثر باستخدام قوالب نحاسية، وربما تقانات مستوردة من فيينا. كما شهدت الورشة الملكية انتعاشاً وكانت أهم وأشهر ما أنتجته مخطوطة الـ «السور ناما» (أي «كتاب الاحتفالات») التي ألفها شاعر البلاط وهبي احتفاءً بختان أولاد أحمد الثالث الأربع سنة 1721. وقد جرت العادة على الاحتفال بمثل هذه المناسبات في البلاط العثماني، كالحفل الذي أقيم في ختان أولاد سليمان سنة 1530، ومما يُذكر أنه استعداداً للاحتفال بختان أولاد مراد الثالث سنة 1582 أرسلت دعوات إلى ذوي المقام السامي من رجالات البلاط قبل سنة من الحفل. وقد وثق هذا الحفل برسم تصويري في الـ «سور ناما أي همايون» الذي تظهر فيه المؤسسات المدنية المتنوعة في استعراض، لتكون هذه الصور كتابَ تشریفات ومراسيم لتنظيم الاحتفالات والمشاركين. ويبدو أن رعاية أحمد الثالث لنسخة جديدة من مخطوطة الاحتفالات هذه كانت لإحياء نماذج من مخطوطات القرن السادس عشر.

وقد اتسمت الرسومات الملحقة بالنص بدقة التفاصيل (الصورة 314) وبألوانها الفاقعة والاهتمام الفائق بالأكثر شعبيةً منها، ولا سيما التي تروق للأوروبيين من السياح. وقد ارتبط اسم «لوني» بها، وهو رسام البلاط من أديرنة، وهي ثاني عاصمة والمنتجع المفضل لدى السلاطين أواخر القرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر. لقد كانت باكورة أعمال لوني الكرايس الخاصة بعارضي وعارضات الأزياء وما يعرضونه من موضة ضاربة وقتئذ. بيد أنه لم يترك توقيعاً إلا على اثنتين فقط من بين الـ 137 رسماً من «السور ناما» وفي مكانين واضحين تماماً، لكن الرسومات كانت متشابهة الملامح بحيث لا يرقى إليها شك أنها جميعاً نفذت بإشراف لوني، الذي ترك المخطوطة غيرَ منتهية بسبب وفاته عام 1732. لقد كان لوني رساماً ماهراً وحرفياً ممتازاً برع في تنفيذ مشاهد مركبة، بعضها احتوى على أكثر من مائة شخص. وكان من أروعها ست عشرة لوحةً مزدوجةً تظهر احتفالية الختان، إذ يبدو الأمراء محاطين بالمشاركين في مسيرة من ساحة الرماية للاحتفالات (أوك ميدان) إلى خارج المدينة (إذ لم تعد ساحة سباق الخيول كافية منذ أن شُيّد مسجد أحمد الأول على طرفها الجنوبي)، لينتهي المطاف بهم إلى قصر طويقپو سراي، حيث تجري عملية الختان. وتصف كل لوحة طبقة اجتماعية مختلفة مع كبرائها أو رؤسائها، كل حسب وضعه الاجتماعي وملبسه. أما مسيرة المؤسسات النقابية فقد تمثلت بلوحة استعراض الحلوانيين الذين حملوا معهم حدائق من الحلويات وأجنحة ونوافير وأشجار، في حين تظهر مشاهد أخرى حفلات اللهو والمياه على القرن الذهبي والألعاب النارية والبهلوانية، وفتيات يرقصن على البراميل الغارقة في البحر. إن هذه الرسوم التي توثق كل تفصيل من الاحتفالات تعدّ سجلاً قيماً لدراسة المجتمع العثماني في القرن الثامن عشر.





312. ورقة من كراس خط لحافظ عثمان، طويقيو، 4-1693. الأبعاد 21 في 15 سم. برلين، متحف الفنون الإسلامية، 1. 1983. II. I.



313. تفاصيل من غطاء وسادة حريرية مخملية فارغة، ربما من بورصة، خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر. مانشستر، ويتورث كالاري.



314. «مسيرة الحلوانيين مع حداثق حلوانية» من مخطوطة لوني «سور نانا»، اسطنبول، مكتبة طوپقپو، المخطوطة أ. 3593، الورقة 162ب.

العمارة والفنون في مصر وشمال أفريقيا

مصر وليبيا وتونس والجزائر:

خلال القرون الثلاثة بين اندحار آخر ممالك مصر سنة 1517 ووصول نابليون سنة 1789، بقيت القاهرة عاصمة الإقليم العثماني في مصر، وكانت أفضل منتجاتها، وهي الطنافس (الصورة 311)، تصنع لأغراض التصدير على وجه الخصوص إلى البلاطين العثماني والأوروبي. وعلى الرغم من صمود الكثير من المعلومات وعديد المشيدات من هذه الحقبة، لم تلق عمارتها الاهتمام الذي تستحق إلا مؤخراً، إذ ساد الاعتقاد بأنه كان عصر تفكك وركود ليس إلا. وقد عُدَّت القاهرة منطقة مصاعب للموظفين الأتراك فيها، وسوء الإدارة وعملية جباية الضرائب لم تدر شيئاً يُذكر. ولم يكن لدى الحكام الوقت أو الأموال اللازمة لمشروعات كبيرة؛ إذ لم يبقوا في مناصبهم الإدارية هناك مدداً طويلة، كما أنهم لم يرغبوا أن تكون القاهرة مثواهم الأخير، لذا شيدوا مجمعات أضرحتهم في اسطنبول حيث توافر المساحة الكافية في مركز المدينة، على العكس من القاهرة التي كانت مثقلة بالمؤسسات العثمانية ولا سيما في بولاق، الميناء الذي نشأ وتطور إلى الشمال من المدينة القديمة بعد انحسار نهر النيل إلى الطرف الغربي.

إن الفتح العثماني لمصر المملوكية لم يقوّض الإرث المعماري المملوكي البهي فيها (راجع الفصلين السادس والسابع)، كما أن العمارة العثمانية الناشئة فيها استمرت في مد الجسور مع الماضي على الرغم من محدودية الرعاية. بيد أن التغييرات اللافتة ضمت إدخال نسخة محلية من المنارة العثمانية الرهيفة الشبيهة بالقلم وذات النمط المملوكي من حيث تعدد الطوابق، علاوة على تفضيل المساجد ذوات الأعمدة على المقبة منها. ففي نهاية حقبة المماليك اقترنت القباب الحجرية بعمارة الأضرحة حصرياً، ولكن خلال عقد من الفتح العثماني أدخلت القباب إلى المساجد كما في مسجد سليمان باشا (المعروف أيضاً بـ«سيدي سارية») المقام على القلعة سنة 1528.

ويتميز بمعلمه المستوحاة من العمارة في اسطنبول كالفناء المفتوح والمنارة الرهيفة والقبة المركزية التي تكتنفها ثلاثة من أشباه القباب؛ بيد أن الديكور الداخلي وقوامه الألواح الرخامية مستمد من تقاليد محلية؛ فقد كانت الكسوات الرخامية موضوعة العصر مدة قصيرة في البلاط العثماني بتركيا بعد فتح مصر بقليل. وعلى العموم، كان هناك تقليد للذوق البلاطي في العواصم الإقليمية، إذ غدا الأجر المزجج شائعاً في الكسوات في مصر خلال العصر العثماني فيها. فعلى سبيل المثال أعيدت زخرفة المسجد المملوكي «آق صنفور» (1347) سنة 1652 عندما أنشأ الإنكشاري إبراهيم آغا ضريحه بالقرب من المدخل. وقد اشتق اسم المسجد من الأجر الأزرق والأخضر المصنفوف على طول جدار القبلة وفي الضريح، لذا سمي بـ«المسجد الأزرق».

يمثل الجامع الذي بناه سنان باشا في بولاق سنة 1571 (الصورة 315) أنموذجاً من البناء الإقليمي العثماني في مصر. وأصل هذا الراعي الباني جند وهو طفل في الدوشرمة وربّي ليكون ساقياً للسلطان العثماني سليمان، ومن ثم حاكماً مرتين لمدينة القاهرة، وخمس مرات وزيراً كبيراً. لقد كان سنان باشا راعياً مرموقاً للعمارة في كل

لقد أفضى طرد المغاربة أو البربر من شبه الجزيرة الأيبيرية إلى إنهاء وجود المسلمين فيها الذي امتد ثمانية قرون هناك على يد حكام أراكون وقشتالة المسيحيين عام 1492. كما شجّع اكتشاف العالم الجديد على تغيير وجهة التجارة نحو شمال الأطلسي بعيداً عن البحر الأبيض المتوسط وسواحله الأوربية والأفريقية. وقد أتاحت شمال أفريقيا طريقاً بريّة تقليدية لتزويد أوروبا والعالم المتوسطي بالذهب والعاج الإفريقيين، بيد أن رحلة البحارة البرتغالي فاسكو دا كاما سنة 1497 حول رأس الرجاء الصالح (Cape of Good Hope) جعل هذه الطريق زائدة ومكلفة. وقد تلقت القاهرة التي كانت مركزاً تجارياً للبضائع الشرقية لقرون، ضربة قاصمة عندما اعترض البرتغاليون الطريق الهندية المربحة المارة عبر البحر الأحمر. وقُدِّر للفتح العثماني للسلطنة المملوكية في كانون الثاني / يناير سنة 1517 تقرير مصير هذه المدينة (القاهرة) التي أضحت عاصمة إقليمية للإمبراطورية العثمانية، وهي مكانة تمتعت بها مدة ثلاثة قرون قادمة. وكان من شأن الانحلال السياسي والاقتصادي الذي أغرق شمال أفريقيا تبديل ميزان القوى للحقبة السابقة (راجع الفصل التاسع) بالمحافظات الإقليمية العثمانية المتمثلة بحكام المدن على طول الساحل، التي حظيت بدعم القرصنة. وعلى الرغم من تركيز جلّ اهتمام الإسبانين على العالم الجديد، اضطلعت إسبانيا بالحفاظ على حدودها بتوسيع سلطتها نحو السواحل الجزائرية والمغربية من المنطقة المتوسطية، فردّ العثمانيون ببسط نفوذهم على السواحل الليبية والتونسية والجزائرية عبر وساطة القراصنة. وعلى الرغم من الاعتراف بالسيادة العثمانية على الجزائر (1529)، وطرابلس (العقد 1550) وتونس (1574) وتعيين حكام عثمانيين هناك؛ عُرفت ثقافة البلاط العثماني على نحو عام وعن بعد. وفي أواخر القرن السابع عشر اغتصبت قوى محلية السلطة من الحكام المحليين.

تقدّم العمارة في شمال أفريقيا تنوعاً من خلال ردود أفعال التقاليد المعمارية المحلية على الهيمنة العثمانية وللنفوذ المتنامي الأوروبي في المنطقة. وقد تمتعت مصر، بوصفها الأقرب إلى العاصمة، بدور المجهز القيم للمنسوجات والمواد الغذائية، ولكن العمارة هناك تشي بتأثير الأساليب الإمبراطورية العثمانية. ففي تونس والجزائر ظهر هجين من أساليب البناء بفضل رعاية الحكام العثمانيين الذين لم ينهلوا من نماذج اسطنبول وحسب، بل ومن المواد الأولية الإيطالية أيضاً ولا سيما الرخام، ماعدا المغرب الذي ظلّ مستقلاً عن الهيمنة العثمانية والأوربية في عهد سلالة الأشراف (العهد 1511-1659) والعلويين (العهد 1631-)، حيث استمرت الأساليب الموروثة في البناء، بيد أن عزلة المنطقة وبعدها عن التطورات المتلاحقة في أماكن أخرى أفضى إلى تكرار النماذج التقليدية حتى غدت كليشيهات مبتذلة. وقد حلّ الورق الأوروبي محل المصري بحلول القرن الخامس عشر، وبعد العام 1500 نافست صناعات أوربية وعثمانية الصناعات المحلية من البضائع المترفة المنتجة في شمال أفريقيا جلّه. وفضلاً عن العمارة ومستلزماتها، اقتصرت الفنون التقليدية لهذه الحقبة على القليل من المخطوطات المزوّقة.

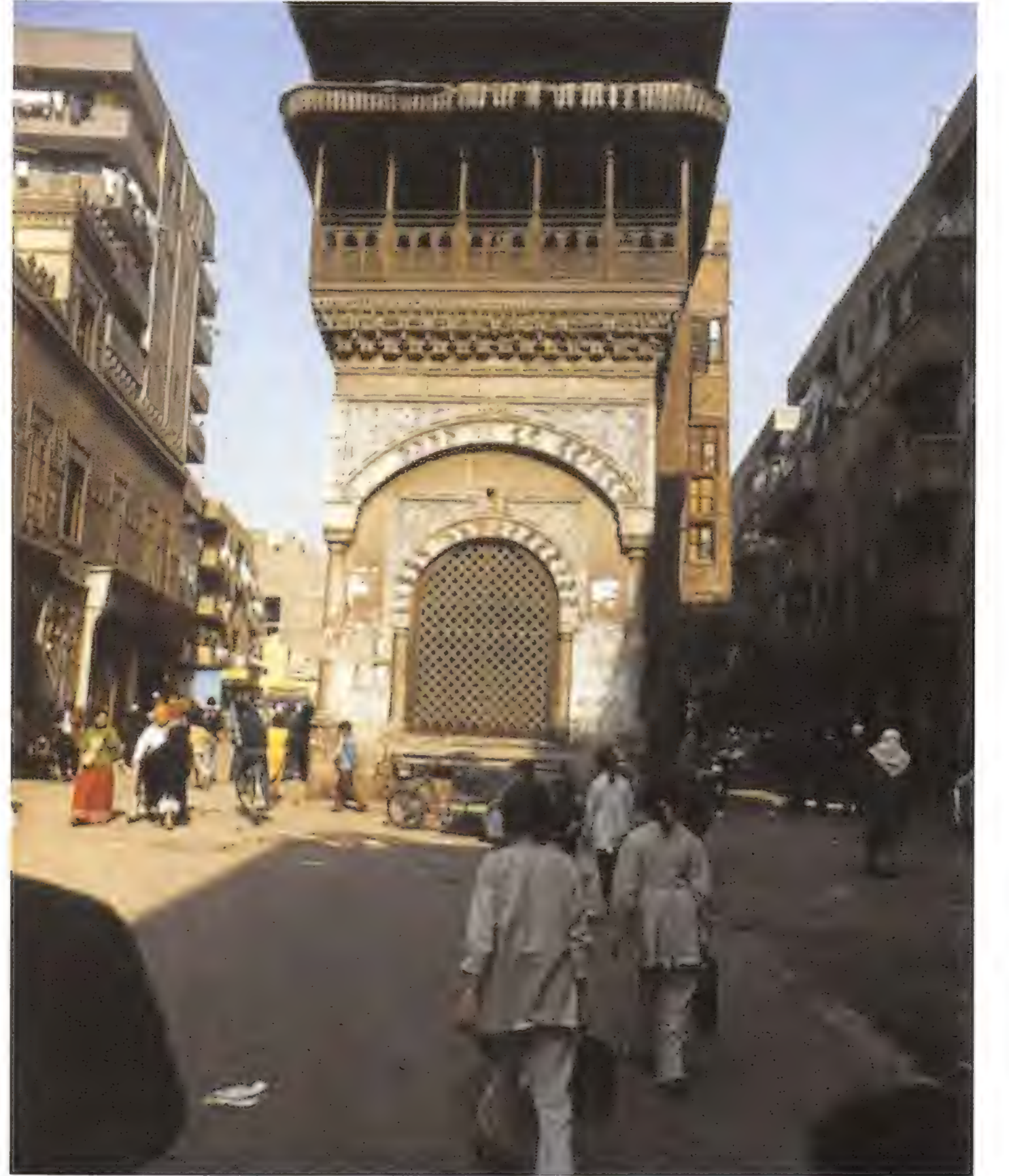
من اسطنبول حيث أوعز ببناء مسجد ومدرسة، وفي القاهرة حيث أمر ببناء مجمع فخم في بولاق (73-1567). وضمّ المجمع علاوةً على المسجد خاناً مديناً فخماً (بالعربية وكالة)، وحماماً عاماً ونافورة وبيتاً وبضعة مرافق مخزنية. والمجمع عبارة عن بناء قائم بذاته داخل مسيحيٍّ مسوّر، في حين ضمّ المسجد رواق صلاة مقبباً واحداً بثلاثة مداخل على جوانب ثلاثة ومنارة في الركن الجنوبي. أما القبة وقطرها خمسة عشر متراً، فهي أكبر قبة حجرية في القاهرة، وتدلّ على صمود الإرث المملوكي في بناء القباب الحجرية، على الرغم من غياب النقش الخارجي. ويبدو المنظر مقرصاً من الخارج وقائماً على منطقة انتقال مزدوجة من الطابق المثلث السفلي ونافذتين مقوستين بين الأكتاف؛ وللطابق العلوي ذي الستة عشر جانباً نافذة على شكل ساعة رملية بين الأكتاف. أما من الداخل فيحملُ البدن على أربع حنيات ركنية مقوسة، كل منها يحتوي على قوس ثلاثي الفصوص مع مقرنصة في الجزء العلوي. ونظام الحنيات الركنية هذا شبيه بمثيله الموجود في سلسلة من القباب المملوكية المتأخرة، أبرزها قبة الفدوية (81-1479). ويلحظ فوق المدخل إلى الجامع ومقابل المحراب وجود شرفة من الخشب استخدمت كمقصورة (بالتركية دكة Dikka) لعزل الشخصية الملكية، كما يلحظ على ظهر جدران الشرفة وجدران القبلة الديكور الباذخ، وقوامه شرائط رخامية متعددة الألوان على الطريقة التقليدية.

أما من حيث التخطيط، فينتهي مسجد سنان باشا إلى الطراز العثماني الكلاسيكي من المساجد ذوات القبة المنفردة التي شُيّدت منها المئات في مختلف أنحاء الإمبراطورية. وبينما جعل لمعظمها مدخل منفرد ذو ثلاث قباب أو أكثر موزعة عبر الواجهة الرئيسة، فإن للبعض الآخر كجامع لاري جلبي المشيد في أديرنة سنة 1514، مداخل جعلت بشكل الحرف U كما أنها تؤكد حقيقة إرسال العثمانيين للتخطيط العماري إلى أقاليمها المختلفة. أما ارتفاع البنيان فميّزة قاهرية بامتياز، كما أن الدولة العثمانية لم ترسل عمالاً قط من اسطنبول إلى أقاليمها الأخرى. إن وسع المكان داخل الحديقة المسيجة يميّز هذا المبنى عن باقي المؤسسات القاهرية، التي أقحمت ضمن النسيج الحضري الكثيف، كما أن المساحة الفسيحة لم تكن لتتوافر إلا لراع ثري في الأراضي الجديدة التي تركها انحسار مياه نهر النيل نحو الغرب. وقد عُدَّ هذا المسجد في القاهرة طرازاً ناجحاً، إذ جرى النسيج على منواله خلال القرن الثامن عشر في بناء الجامع الذي شيّده محمد بيه أبو الذهب مقابل الأزهر سنة 1774.

أما أكثر ما تميّزت به العمارة القاهرية من مشيّدات في العصر العثماني فهي السبيل-والكتاب، وهي عبارة عن خزّان ماء في الطابق الأرضي ملحق بالمدرسة الابتدائية للبنين على الطابق العلوي. وقد تطوّرت عمارة السبيل-والكتاب نهاية العهد المملوكي (الصورة 119)، ويرجح أن تكون قد دخلت العاصمة العثمانية بناءً على نموذج مملوكي. وقد شيّدت منها في القاهرة وحدها أكثر من مائة خلال العصر العثماني، ومن أشهرها (الصورة 316) سبيل-وكتاب شيّده عبد الرحمن كتنخودة سنة 1744 (المتوفى 1776) وعلى موقع مهم على الشريان الجنوب-شمال في مركز القاهرة الفاطمية. لقد كان كتنخودة ضابطاً انكشارياً أعاد بناء ورمّم الكثير من العتبات المقدسة والمساجد في مختلف مناطق العاصمة، كما بنى عدداً من السبيل-والكتاب ومنها المائل في نقطة تفرع القصبة، الذي جعل على كل من واجهاته الثلاث مشبكاً حديدياً بديعاً داخل قوس ذي حجر إسفيني يستقر على أعمدة صغيرة رخامية منقوشة. وأقيمت هذه الأقواس التي جعلت داخل أطر مستطيلة، ضمن أقواس أخرى قائمة



315. مسجد سنان باشا في بولاق، القاهرة، 1571.



316. نافورة عبدالرحمن كتنخودة، القاهرة، 1744.



317. جامع البربر، القيروان، 85-1629، الرواق المقنطر.

الفرنسي في القرن التاسع عشر.

وقد انتعش الاقتصاد خلال الوصاية المرادية، حتى إن الجيش قام بجمع الفائض من الإنتاج الزراعي الهائل من السهل الزراعي في النصف الشمالي من البلد. كما شيدت المؤسسات الخيرية والعامة على طول مساحة البلد، ومُدت الجسور فوق نهر مجردا وازدانت تونس بالنوافير المزخرفة، كما أقيمت ورُثمت المساجد والمدارس. فعلى سبيل المثال، في سنة 1629 بدأ حمودة باشا (العهد 65-1631) بترميم زاوية «أبو البدوي» في القيروان، العاصمة التقليدية ومركز العلوم الدينية قبل أن تحل محلها تونس بوصفها مركزاً تجارياً وسياسياً. وقد أسست الزاوية في القرن الرابع عشر على ضريح أحد صحابة النبي «أبو البدوي». وروي أنه كان بمعيته ثلاث شعرات من لحية النبي، ومن هنا اشتق اسم المبنى «مسجد الحلاق» أو «مسجد سيدي صاحب». وبدأ حمودة بإعادة بناء سطح التهوية المقبب للضريح وغرف الحجيج والفقراء ونزلاً للعاملين فيه، فضلاً عن إضافة رواق للصلاة، في حين شيد أحمد بيه (العهد 96-1675) منارة ومدرسة بين الأعوام 1690 و1695. وقد شهد المبنى تعميراً إضافياً في العصر الحديث؛ إذ جرى إعادة الكثير من نسيجه الأصلي الذي تعرّض للتبديل، بيد أن الرواق ذا صف العقود (الصورة 317) الذي يفضي إلى ساحة الفناء الثالثة وضريح الولي، يحفلان بعبق ذوق القرن السابع عشر، وظلت الأعمدة وما يحيط النوافذ والأبواب إيطاليةً برخامها الأبيض. وقد كُست الجدران العليا بالجص المزخرف والأشجار المقولبة والموتيفات الهندسية، في حين كُست الجدران السفلى بالآجر المزجج رُتبت

على أعمدة صغيرة وأطر مستطيلة. ويسند طنفٌ تاجيٌّ مقرنص الشرفة الخشبية البارزة للمدرسة (أو الكتاب) التي يمكن الوصول إليها من بوابة بهية جُعلت إلى الشرق. أمّا المنفذ إليها فقد جُعل ضمن بناء طويل وضيق قوامه ألواح متعددة الألوان مفصولة بعضها عن بعض بحشوات مزدوجة مرتفعة ومتوجة بقوس مفصص يحتوي على مقرنصة تسند محارة. أمّا البوابة فتكرر الأسلوب المملوكي الناضج المعروف قبل قرنين ونصف (الصورة 119)، وجُعلت الحشوة بين أقواس الواجهة من زخارف مستوحاة من عناصر طبيعية كزهرة عود الصليب وزهرة النجمة والأقحوان الرائجة في تركيا العثمانية بداية القرن على الأرجح. أمّا الداخل فيبدو مستمداً من أساليب عثمانية؛ إذ يُلحظ كسوته بالآجر الملون تحت التزجيج بالأزرق والأخضر، مع زهور ونصوص وأوصاف مقولبة لمكة.

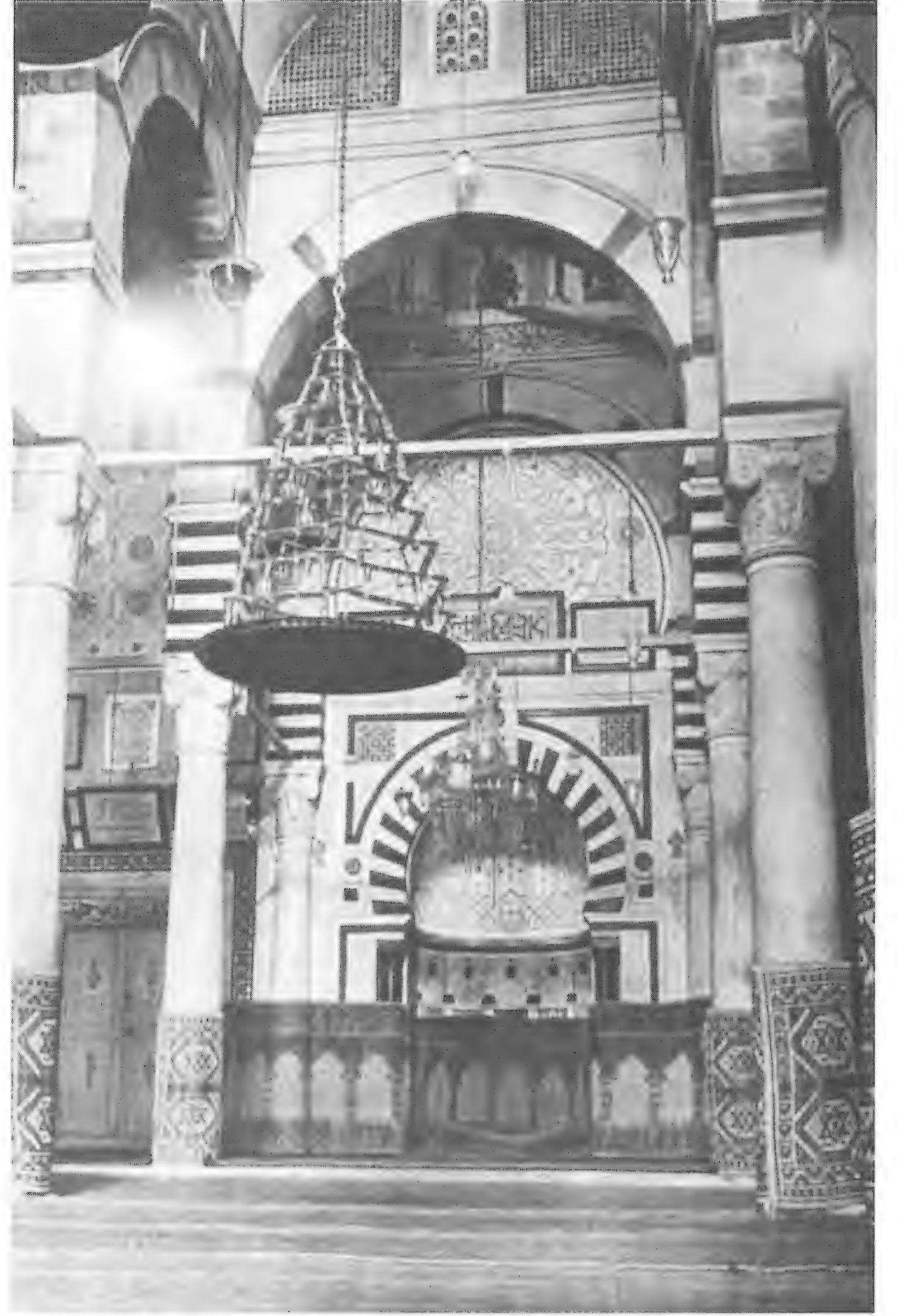
طوال العصور الوسطى، لم تكن طرابلس أكثر من ميناء ذي أهمية متواضعة على الطريقين البري والبحري بين مصر وشمال أفريقيا، بيد أنها بلغت أوج ازدهارها في عصر القره مانليين، وهي عائلة ذات أصول تركية حكمت المنطقة بين الأعوام 1711 و 1835. وقد بسط مؤسس هذه السلالة أحمد بيه (العهد 45-1711) نفوذه على برقه وفرّان متخذاً من طرابلس محطة انطلاق مهمة للتجارة شرقي المتوسط. وقد أقام العديد من الأوقاف لصالح المدينة وشيّد العديد من المباني هناك، وأبرزها مجمع مسجد (8-1736) في منطقة واقعة على الطرف الجنوبي الغربي من القلعة، وضمن شبكة متعامدة من الأطلال الرومانية. أمّا المسجد الجامع فعبارة عن مربع متعدد الأعمدة وخمس وعشرين بائكة مقببة محمولة على ستة عشر عموداً رخامياً. والمسجد معزول تماماً من الجانبين برواقين مسقوفين كُست جدرانها بالآجر المزجج. أمّا داخل رواق الصلاة فمسكو بالجص الزخرفي المنقوش ببهاء فوق الدادو الآجري. وللمجمع مؤصاً ومنارة ثمينة قصيرة وبدينة في أسلوب عثماني إقليمي، فضلاً على حجرة الضريح العشوائية الشكل خُصصت مدفنًا لعائلة الراعي، ومدرسة ذات فناء مفتوح. وفي كثير من النواحي فإن المجمع يطابق الأسلوب العثماني الإقليمي الغالب في مشيّدات في تونس.

لقد كان الحكام الحفصيون يلفظون أنفاسهم الأخيرة في القرن الخامس عشر، عندما رفضت المدن من الداخل سلطتهم، في حين تسابق المتنافسون إلى الاستيلاء على العرش، وبمطلع القرن السادس عشر لم يبق تحت العرش الحفصي غير تونس، بيد أن تغلغل القراصنة دعا الإمبراطور جارس الخامس إلى إقامة حامية عسكرية هناك سنة 1535. وبدعم من الأسبان استطاع الحفصيون احتواء الأتراك حتى العام 1574 عندما استولى العثمانيون على تونس للمرة الثالثة والأخيرة، وأسر آخر عاهل حفصيّ واقتيد إلى اسطنبول ذليلاً. وقد تمثّلت السلطة العثمانية في تونس بجيش محتل قوامه أربعة آلاف انكشاري قاموا بجباية الجزية، ولكن بحلول القرن السابع عشر ظهرت عائلة المراديين من البهوات حكماً بوصاية عثمانية. وقد بدأ عهدهم في تونس مزدهراً ولا سيما بين الأعوام 1612 وحتى العام 1702، إذ شهدت المنطقة ازدهار الزراعة والصناعة بوصول المورسكيين بعد طردهم من إسبانيا سنة 1609. وقد انتعش التبادل التجاري مع أوروبا خلال النصف الأول من القرن، ولا سيما تجارة الجلود والحبوب والمرجان بوصفها صادرات رئيسة. وبحلول منتصف القرن السابع عشر، فضحت هجمات الجزائريين والقبائل البدوية ضعف آل مراد، وفي سنة 1705 تبوأّت عائلة جديدة من البهوات سدة الحكم، وهم الحسينيون الذين بسطوا نفوذهم حتى الاحتلال

بتركيب من أطر مقوسة وموتيفات نباتية ومزهريات وتراكيب متنوعة. إن الاستخدام الكثيف للون الأصفر يميز هذه العمارة عن النماذج العثمانية التي استمدت منها، وقد أنتجت في حارة «القلالين» بتونس.

في سنة 1655 أوعز حمودة باشا بإنشاء مسجد في قلب مدينة تونس (الصورة 318) على مقربة من المسجد الجامع، فقد كان العضو الثاني من العائلة المرادية والمؤسس الحقيقي للسلالة، وجعل المسجد وضريح العائلة المحاذي داخل مسيج ذي سور بمنارة شيدت عند الركن. ويضم المسجد، وقوامه الحجر، قاعة صلاة مستطيلة بعمق خمس بائكات وعرض سبع. وقد غطيت البائكات بالقناطر المستعرضة أو الأسطوانية، ماعدا البائكة المقببة أمام المحراب، وللقبة بدن مربع ومنطقة انتقال مثمانية ومنظر جانبي مدبب قليلاً. إن معالم كالرواق ذي العماد المحاط من أطراف ثلاثة بالفناءات، والضريح ذي السقف الهرمي المزين بالآجر المزجج والمنارة المثمانية كلها مستوحاة من مسجد قريب بناه يوسف الداوي سنة 1616، وتشبه بصمود الإرث التونسي العريق من المساجد الحجرية ذات العماد. وعلى العكس تؤكد الكثير من عناصر الديكور كتيجان الأعمدة والكسوة المتعددة الألوان حول المحراب هويتها الإيطالية على الرغم من أقلمتها على وفق الذوق التونسي.

لقد كانت الجزائر وحتى القرن السادس عشر، مدينة صغيرة قبالة عدد من الجزر (من هنا اشتق اسمها العربي «الجزائر»). ومن أهم معالمها المعمارية مسجدها الجامع الذي شيده المرابطون (وهو الجامع الكبير) الذي يتميز بمنبره الخشبي المنقوش ويؤرخ 1097. وفي القرن الخامس عشر انضم الكثير من المسلمين المبعدين من إسبانيا المسيحية إلى القراصنة، وفي بداية القرن السادس عشر احتل الإسبان هذه الجزر لقمعهم. فالتمس السكان العون من القرصان التركي «عروج» الذي أقام قاعدة عمليات له سنة 1510 وبعد وفاته سنة 1518، خلفه أخوه خير الدين (بارباروسه)، لكن الإسبان سرعان احتووه. وفي سنة 1529 استطاع خير الدين في نهاية المطاف من الاستيلاء على المدينة وفكك قلعة الأسبان على أكبر الجزر واستخدم موادها وأطلالها



318. مسجد حمودة باشا بتونس، 1655.

319. مسجد صيادي السمك، الجزائر، 1-1660.





320. داخل مسجد صيادي السمك، الجزائر.

بورصة والكنائس البيزنطية في تركيا، أو الأوربية. وبدلاً من أي مصدر منفرد آخر لهذا التخطيط الاستثنائي، توحى هذه العمارة بأن المهندس بدأ بتنفيذ طراز عثماني تقليدي ذي قبة مركزية تتركز على أربعة من أشباه القباب، كما في جامع شاه زاده في اسطنبول (الصورة 275)؛ لكنه على ما يبدو لم يستوعب الطراز على نحو كاف فضلاً على قلة خبرته، فحوّل أشباه القباب إلى قناطر أو عقود أسطوانية (barrel vaults)، واستعاض عن الفناء المفتوح بصحن مسقوف. أضف إلى ذلك أنه يبدو الشكل ونسب القبة غريبين عن النماذج العثمانية والشمالي أفريقية على حد سواء؛ إذ تتوارى القباب عادة خلف سقوف من الآجر الأخضر، ونادرة رؤيتها من خارج المبنى. وقد كان القصد من هذا المسجد أن يبدو «عثمانياً»، وبالنسبة للرأي في القرن السابع عشر الذي لم يكن لديه التصوير الفوتوغرافي أو ما يُتيح له الوصول إلى تمثيلات جاهزة، بدت هذه العمارة «عثمانية» فعلاً. وفي المقابل بدت المنارة مغربية الشكل والنسب وبعيدة كل البعد عن القوام القلبي لأبدان منائر الطرز العثمانية في أي مكان آخر، كما استورد رخامها من إيطاليا. وعلى الرغم من رفع الرخام من مباني لاستخدامها في مبانٍ أخرى في مناطق شمال أفريقيا المتنوعة في العصور الغابرة، لم يجر ذلك قط في العصور الإسلامية. وعادة ما تُصنع المنابر من خشب، في حين أن استخدام الرخام في المنابر كان ذوقاً عثمانياً بامتياز؛ ونظراً لشح الكمية المطلوبة منه محلياً، اتجه البناء بحاجته إلى إيطاليا للحصول على ما يعوزّه من تجهيزات رخامية. وبينما أنتجت عناصر مثل الأعمدة وتيجانها والأعمدة الصغيرة تجارياً للسوق، نُفّذ المنبر بتفويض خاص على الأرجح.

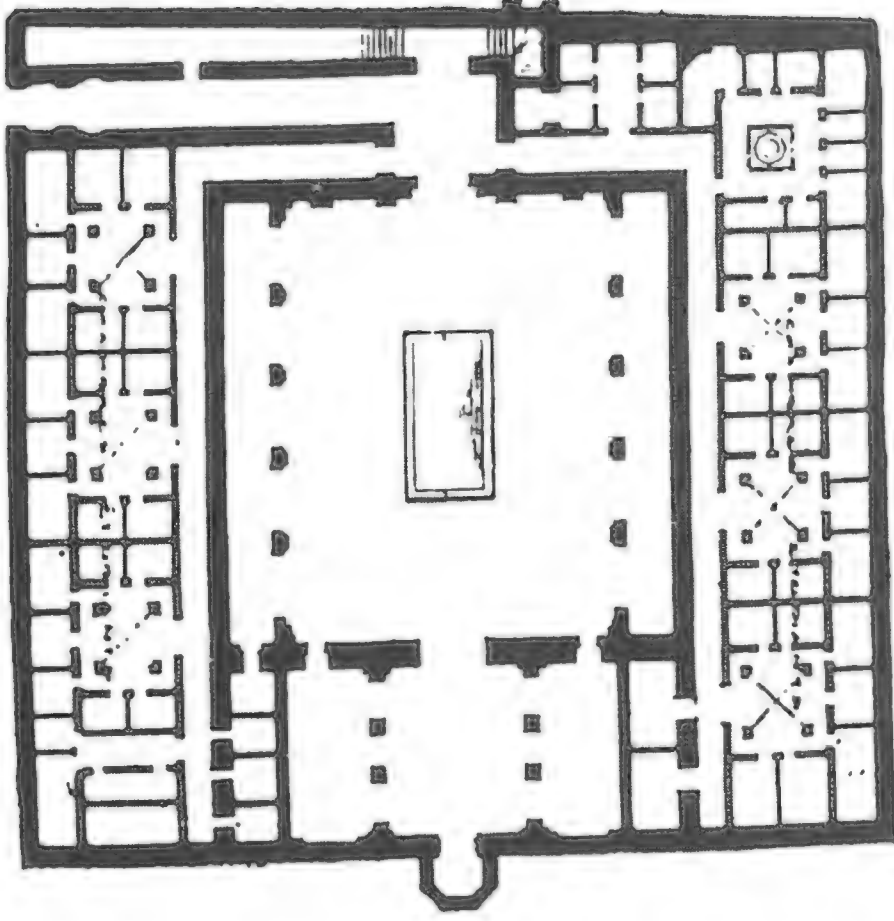
في تشييد كاسر الأمواج، موصلاً الجزر باليابسة الرئيسة. وبعد أن تخلى خير الدين عن أراضيه لصالح الإمبراطورية العثمانية، أضحت الجزائر حاضرة عثمانية في المغرب وأهم مركز للقوة الإنكشارية خارج اسطنبول. وعلى الرغم من كون الجزائر عاصمة لإقليم عثماني، تمتعت وعلى نحو متزايد باستقلالية الأمر الواقع عن اسطنبول، حتى إن حكامها من البهوات والباشوات والأغوات وأخيراً الدايات، على التوالي، أقاموا علاقات مباشرة مع الدول الأوربية.

وإذا امتدت الرقعة الجغرافية للجزائر، تزيّنت المدينة بالمساجد والقصور، وكان من أهم مساجدها المسجد الجامع الجديد المعروف بـ«مسجد صيادي السمك» نسبةً إلى سوق السمك الذي كان على مقربة منه، وقد شيد المسجد الجديد على بعد خمسين متراً جنوب غرب جامع المرابطين. وهناك نص يُشير إلى أن الحاج حبيب شيد سنة 1070 للهجرة / 1660 للميلاد، وهو إنكشاري أرسل من اسطنبول حاكماً على الجزائر. وقد توافرت الأموال الخاصة بالبناء من الإنكشاريين الذين تبرّعوا بأموالهم لمؤسسة خصصت لجمع الأموال وإدارة الهبات المقدمة لريع مدرسة حنفية أثيرة لدى العثمانيين. ويبدو البناء من الخارج (الصورة 319) هيكلاً منخفضاً أبيض بلون الماء ذا منارة مربعة على الطرف الشمال الشرقي، وقبة بيضوية بارزة في الوسط محاطة بعقود أسطوانية تتناوب مع قباب مضلعة صغيرة (gored domes)؛ وإلى الطرف الشمالي قبالة المحراب تمتد العقود لبائكتين إضافيتين ليكونا ملحقاتاً يشبه الصحن يكتنفه رواقان. أما المنارة المرتفعة ثلاثين متراً أصلاً (إذ ارتفع الشارع المعبد خمسة أمتار) فلها رقبة مربعة عمودية متوجة بشريط من الآجر وتنتهي من الأعلى بمنار أو مقصورة المثانة (edicule). فأما الطابق السفلي فترك خالياً من أي ديكور، وأما الطابق الأوسط فمزخرف من كل الجهات بالألواح البيضوية، وجُعل ديكور الطابق الأعلى من الألواح المستطيلة، وزين بأوجه من ساعات جدارية، أما المنار (ed-cule) فعبارة عن طابق صغير بزوج من النوافذ متوجين ببناء عيني على كل جهة من الجهات الأربع.

وقد جُعل المدخل الرئيس إلى الجزء الداخلي الفسيح (الصورة 320) من الجامع من جهة الشمال عبر سلالمة تُثبت بمستوى الشارع. ويكتنف الصحن المركزي المرتفع ممران (أو رواقان) سقفاً بقنطرة دير (cloister-vaulted aisles) مع طابق مسروق (mezzanines) جُعل بمستوى الشارع حالياً. وفي المركز تنهض القبة ثلاثية وعشرين متراً مستندة إلى أربعة ركائز ضخمة وأقواس وجوفات ركنية (pe-dentives منطقة المثلث المحذب)، وأسفل منها، ينهض المنبر (أو منصة الخطيب rostrum) المصنوع من الخشب، ويمكن الوصول إليه بسلام ذات ظلّة، في حين بقي المنبر الرخامي الأصلي في مكانه التقليدي إلى اليمين من المحراب، وله الأجزاء التقليدية ونُفّذ بغنائم إيطالية ودرابزونات ولفائف. والمحراب في المقابل عبارة عن كوة سباعية الجوانب وقوس حدوة الفرس في طراز يحاكي مساجد الغرب الإسلامي عُرِفَت منذ الجامع الكبير في قرطبة. أما المحيط المربع حول المحراب وخودته فزخرفاً بالألواح من الجص بأنماط هندسية وخطية. ويرتكز القوس فوق أعمدة صغيرة من الرخام، في حين كُسي الدادو بالآجر الملون تحت التزجيج وتوّج بمجموعة من الزخرفة الخطية.

ولا عجب أن المسجد يشي بخليط متنوع من الموتيفات والأشكال العثمانية والشمالي أفريقية والأوربية، في حين تختلف خطة الصياغة الفضائية (المكانية) تماماً عن مثيلاتها في الجوامع التقليدية في شمال أفريقيا، وما زالت تُقارن بمثيلاتها العثمانية في





321. مخطط مدرسة بن يوسف، مراكش، 5-1564.

اليسار تُفضي سلالم إلى الطابق العلوي، ويقود ممر على اليمين إلى حجرات ومنطقة خدمية على الجانبين وباب مركزي يفتح على فناء فسيح (الصورة 322). وفي المركز توجد بركة مستطيلة كبيرة، وعلى جانبيها توجد أروقة عميقة خلف ركائز ثقيلة تسند العوارض والحوامل الخشبية. ومقابل المدخل يقع رواق الصلاة، وهي غرفة مستطيلة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء بصفين من الأعمدة، ويغطي الفناء المركزي الواقع قبالة المحراب المثلث العميق، بعقد خشبي مثلث بديع. ولجوانب المبنى مناوئ مربعة محاطة بأكثر من مائة حجرة موزعة على الطابقين للطلبة والأساتذة. وهناك أيضاً مَوْضاً في الركن الشمال الشرقي.

أما الجزء الداخلي من المبنى فيلف معظمه شبكة من الديكور الباذخ من الفسيفساء الآجري والجلس المزخرف والخشب الملون والمخروط. وتشبي طريقة ترتيب الدادو الآجري والأشرطة الخطية والجدران المزخرفة بالجلس والطواف التاجية الخشبية بصمود إرث معروف لقرنين في المنطقة. إن التأثير الكلي مذهل، وهو ما جعلها أبدع عمارة عرفها المغرب؛ بيد أن تمحيصاً دقيقاً للعناصر على نحو منفرد يجعلك تدرك رتابتها وجفافها ولا سيما بمقارنتها بمشكلاتها في نماذج القرن الرابع عشر. إن النسق والانتظام ووسع المكان عناصر استثنائية تميز بها التخطيط المربع للمبنى، ففي هذا الوقت كانت غالبية المؤسسات تُحشر حشراً إلى عمق النسيج الحضري الموجود أصلاً.

بيد أن تخطيطاً عمارياً أكثر مثالية تظهر في خطة بناء

«الزاوية» للولي الصوفي سيدي الجزولي (بن سليمان الجزولي) في حارة الرياض العروس بمراكش. والجزولي (المتوفى 1465) ينتمي إلى قبيلة البربر في جزولة في سوس المغربية، وهو مؤلف «دلائل الخيرات»، وهي مجموعة أدعية وصلوات على النبي ووصف لقبره وأسمائه، وبعد وفاته صار مصدر إلهام لمجموعة إخوانية آمنت ببركة تلاوة أدعيته وأعماله للشفاء الروحي. وقد استطاع أتباعه من إيصال الأشراف السعدية إلى سدة الحكم، وكانت إحدى إنجازاتهم التي قادها أحمد الأعرج (العهد 57-1517) هي دفن أبيه بجوار ضريح الجزولي في أفوغال. وفي العام 1529 نقل السلطان رفات الرجلين إلى مراكش احتفاءً بالصلة السلالية بالطريقة الصوفية الجزولية ولإعلان المدينة عاصمة جديدة؛ فغداً الجزولي واحداً من سبعة أولياء (أو الرجال السبعة) للمدينة، وضريحه مزاراً يحج إليه المريدون.

المغرب:

لقد كان الوضع في المغرب مختلفاً تماماً عن أي مكان آخر؛ إذ لم تتمكن البحرية العثمانية أبداً من بسط نفوذها داخل المحيط الأطلسي، كما أن حكومتها فشلت في تثبيت نفسها على طول الساحل المتوسطي أو في الجبال أو الهضاب المغربية. وقد احتكرت السلطة هناك شخصيات استمدت قوتها من الانتماء إلى التنظيمات الإخوانية الصوفية الملتفة حول أولياء محليين. وقد كان لاستعادة المسيحيين لإسبانيا وطرده المسلمين منها سنة 1492 الأثر الأكبر في ظهور الحاجة الملحة إلى قادة يدافعون عن حدود الإسلام. ففي سنة 1511 أسس السعديون الذين يدعون أنفسهم أشرافاً منحدرين من سلالة النبي، دولة في جنوب المغرب وسيطروا على مراكش، وكان عهدهم عهد ازدهار وانفتاح؛ ففي المدن الشمالية جلب المهاجرون الأندلسيون مهارات صناعية وأقاموا روابط دولية، وفي الجنوب تمكن السعديون من بسط نفوذهم على طول طريق شهران التجارية جالين الذهب والعبود. بيد أن السعديين الأشراف لم يتمكنوا من الصمود طويلاً، وفي منتصف القرن السابع عشر حلت عائلة أخرى محلهم ومن الأشراف أيضاً من واحة تفيلا، وهم الفيلاية أو العلوية التي ينحدر منها ملوك المغرب.

وقد انعزلت المغرب على نحو متزايد خلال هذه الحقبة عما كان يحصل من تطورات في باقي أرجاء العالم الإسلامي وفي أوروبا، وقد شجع المسلمون اللاجئون من إسبانيا الميول الأصلية للبلد والاكتفاء بالتقليدية المحافظة؛ إذ لم يسافر إلا عدد قليل من المغاربة إلى الأراضي الإسلامية المركزية إلا بوصفهم حجاجاً، في حين لم يزر المغرب إلا القليل من الزوار من الشرق، فبقيت فاس حاضرة العلم الإقليمية، لكنها كانت أصغر من نصف حجم مدينة تونس وأصغر بكثير من القاهرة. وكانت رعاية الفن والعمارة فيها محدودة أيضاً، وجرى تكرار النماذج التقليدية مع قدر متواضع من الابتكار بالمقارنة مع باقي أصقاع شمال أفريقيا. وخلال حقبة المرينيين، غدت فاس حاضرة الفنون، على حين كانت مراكش مركز الفنون في حقبة السعديين التي حلت محلها مكناس في عصر العلويين، على الرغم من أن السلطان كان يتنقل من عاصمة إلى أخرى سعياً وراء جباية الجزية والتأكيد على السيادة.

وكان أهم إنجاز للعمارة السعدية هو مدرسة بن يوسف في مراكش (الصورة 321)، وهي أكبر مدرسة في المغرب والنموذج الوحيد الذي صمد من الرعاية السعدية. وهي على عكس ما نُقل ليست مرينية في الأصل، بل بناء جديد أوعز به عبدالله الغالب (العهد 74-1557) وأرخت بنص سنة 972 للهجرة / 1564 للميلاد. واكتسبت البناية اسمها من مسجد قريب شيده السلطان المرابطي علي بن يوسف (العهد 42-1106) بوصفه أول مسجد جامع في مراكش، ورثه عبدالله الغالب في منتصف القرن السادس عشر. وتبرز المدرسة بمدخلها المسقوف بقنطرة، ويصل الشارع بالغرب في ترتيب يُذكر بمدرسة بو عنانية في فاس (الصورة 156) قبل بضعة قرون. وتبدو الوجوه الخارجية للبوابة مزدانة بالآجر المنحوت وبالجلس المزخرف والأقواس المحارية (cusped arches) والأربيسك والنصوص والموتيفات الزهرية والمقرنصات، في حين تغطي الجزء الداخلي بعقد بهي ذي مقرنصة من الجص المزخرف تشبه مثيلتها الموجودة على مدخل مسجد «أبو مدين» قرب تلمسان (الصورة 154). ويُفضي ممر طويل على غير العادة، مضاء بالمناور على نحو لافت، إلى البهو المربع الذي ضم حوضاً رخامياً صُنع في إسبانيا في العقد الأول من القرن الحادي عشر الميلادي. وعلى



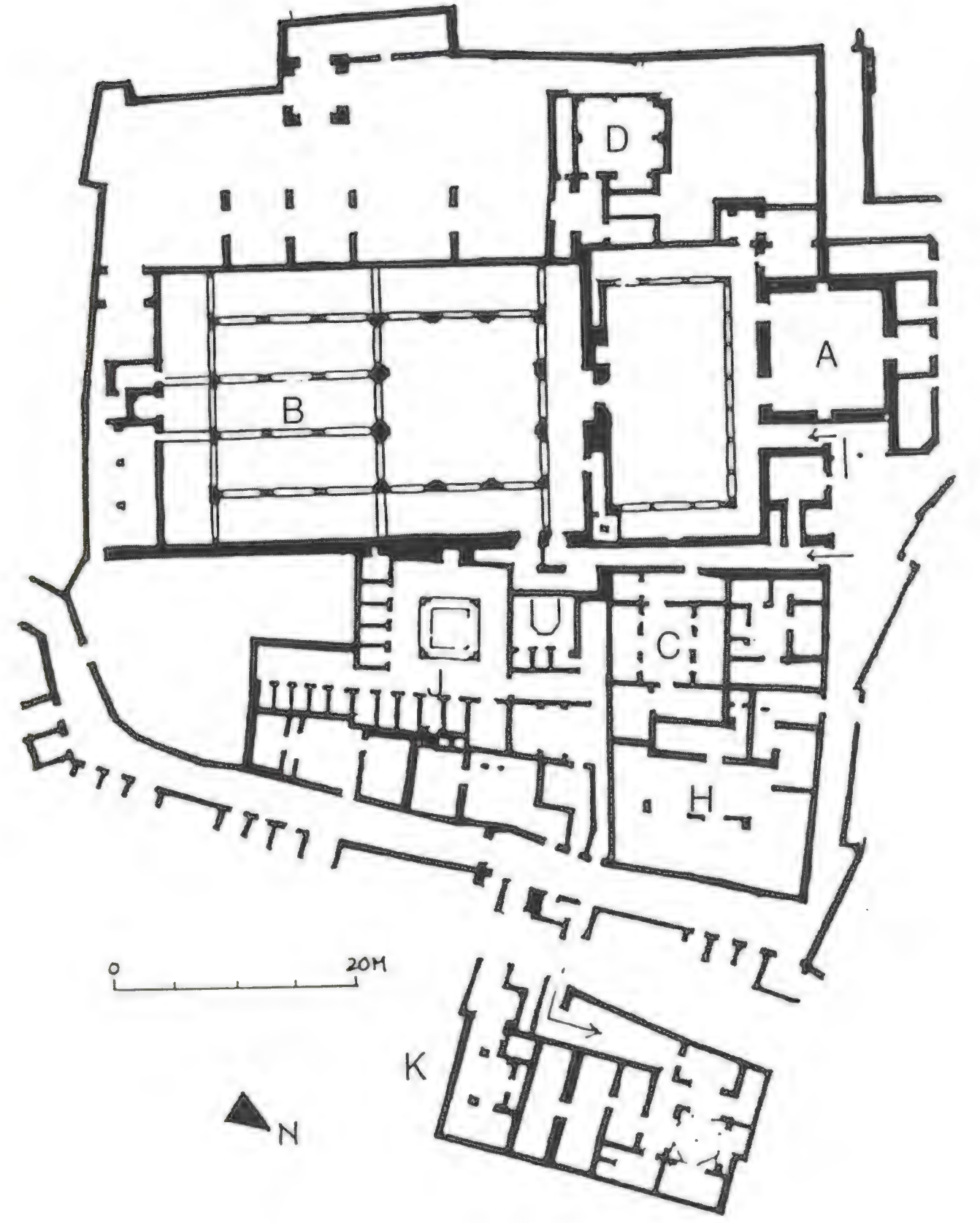
324. الفناء، قبور السعديين، مراكش، 1557-1603.

مقامة قبالة السور الجنوبي لمسجد الموحدين من القسبة. وعلى ما يبدو أقيمت المقبرة إبان حقبة الموحدين، وربما اختارها السعديون مثوأم الأخير لقدسيتها ولانتمائها للموحدين، وهم المصلحون المبشرون الكبار لشمال أفريقيا الذين حكموا مراكش في القرنين الثاني عشر والثالث عشر. وقد عُزلت هذه المقبرة تماماً عن قصر البديع المحاذي السلطان العلوي مولاي إسماعيل (العهد 1672-1727) الذي نهب مراكش ودمر قصور القسبة واستخدم غنائمها لعمائر رعاها في مكناس (الصور 30-328)، وقد أعيد اكتشاف قبور السعديين سنة 1917.

لقد شيدت العقود الفخمة الموجودة فوق قبور السعديين في وقتين مختلفين، فالقبر الواقع إلى الشرق بناه عبدالله الغالب (العهد 1557-74) لسلفه محمد الشيخ (المتوفى 1557)، الذي كان في الأصل أنموذجاً من المدافن المربعة، ولكن السلطان أحمد المنصور (العهد 1578-1603) قام بتوسيعه سنة 1590 حين دُفن فيه أمه. أما القبر الواقع إلى الغرب فبناه السلطان أحمد المنصور أيضاً ليكون قبره. والقبور جميعاً جُعِلت في غرفة (الصورة 325) ذات اثني عشر عموداً، ويكتنفها مسجد ذو أروقة ثلاثة يقع إلى الجنوب من جهة القبلة فضلاً على غرفة محاضرات إلى الشمال، في ترتيب مستوحى ربما من مقبرة الناصريين المفقودة حالياً («الروضة») في قصر الحمراء بغرناطة. أما الديكور فجعل بالحص المزخرف والرخام والفسيفساء الآجري والخشب الذي يختصر أبداع ما صنعتته اليد السعدية، ويحاكي في تنظيم المواد أسلافه المرينيين والناصريين.

ويمكن تصور حديقة قبور السعديين على نطاق أوسع متمثلة بقصر البديع المعاصر الذي بناه أحمد المنصور بين الأعوام 1578 و1593. وعلى الرغم من أن الأكبر من القصر محض خراب، يبدو التخطيط واضح المعالم من أطلال السور وترابه المدكوك (rammed earth) (الصورة 326) الذي كان من الممكن أن يبقى متوارياً خلف كسوات بهية من الآجر والحص المزخرف. ففي المركز وجد الفناء المفتوح الفسيح (بأبعاد 135 في 110 أمتار) تكتنفه حديقتا زهور غائرتان زُرعت بأشجار الفاكهة وأزهار الزينة، ويضم الفناء أيضاً بركة فخمة (بأبعاد 21.7 في 90.4 متراً). وقد حُفرت أيضاً أحواض أصغر حجماً على جوانب الحديقتين الأربعة. كما وجدت ممرات مرصوفة بالبلاط تتيح للمرء التجول مشياً بين البرك والحدائق الغناء كما لو كان

325. الداخل من القبر الغربي والغرفة المركزية مع القبور، قبور السعديين، مراكش، العقد 1590.



323. مخطط زاوية سيدي الجزولي (١٥٢٩-٥٧)، مراكش. (A) الضريح؛ (B) المسجد؛ (C) المقبرة؛ (D) ضريح السلطان الأسود؛ (E) المدرسة؛ (F) النافورة؛ (G) منزل القِيم؛ (H) التكية؛ (J) الموضأ.

تمثل زاوية الجزولي في مراكش (الصورة 323) تكتلاً لمجموعة من عناصر مشابهة لمؤسسات مرينية كمجمع ضريح «أبو مدين» خارج تلمسان (الصور 55-153)، أو مؤسسات أقدم كمجمع مزار عبدالصمد في ناتانز (الصور 8-11). وتختلف عمارة الزاوية عن مثيلاتها إذ ظلت حاضرة للمرابطة، وهي الطائفة المميزة للمسلمين في الإسلام المغربي، لذا تعرضت للتجديد والترميم على نحو متواصل وعبر القرون. فضريح الجزولي (A) عبارة عن مربع صغير (طول ضلعه خمسة أمتار) يعلوه سقف من الآجر هرمي الشكل، وماعدا القبة فإنها أنموذج مستوحى من العمارة في الشرق الإسلامي. وهناك فناء مستطيل وصف من العقود تصل الضريح بالمسجد المستطيل (B). ومثل الجامع في تلمسان، للزاوية فناء مستطيل محاط بصفوف من العقود ورواق للصلاة ذو خمسة ممرات موازية للقبلة، وتبعد صفوف العقود بأكثها واحدة عن جدار القبلة ليرز خلفها المحراب المثلث داخل فناء ضيق. أما الفضاء (C) حول المسجد والضريح فهو مدفن يضم رفات أتباع الولي، وتضم أيضاً الضريح المربع (D) الذي يحتضن رفات «السلطان الأسود» المجهول. ويحتوي الركن الشمالي الشرقي على مرافق أخرى، من ضمنها مدرسة (E) ونافورة (F) محاذية للمدخل الرئيس، ومسكن للقِيم على المبنى الذي كان أيضاً شيخاً للطريقة (G)، وتكية للزوار ولأعضاء الطريقة (H) وموضاً ومراحيض (J)، ويقع الحمام (K) عبر شارع صغير. لقد كان هذا المجمع العماري مركزاً للخدمة المدنية، ليس للمناطق القريبة وحسب، بل لمناطق جغرافية أوسع مرتبطة بالحج إلى هذا المزار.

بعد العام 1557 كان الحكام السعديون قد دُفِنوا في حديقة مسيجة (الصورة 324)





327. فاس، جامع القرويين، سرادق ذو نافورة في الفناء، 1613-24.

يعني أن الغرض من السرادقين كان ديكورياً ولا سيما أن ميلهما المحوري متعامد مع القبلة، وبذا ليس لهما من معنى ديني أو شعائري. بيد أن بناء النافورة يستحضر تقليداً سعدياً في مراكش قائم على وقف النافورة لخدمة العامة.

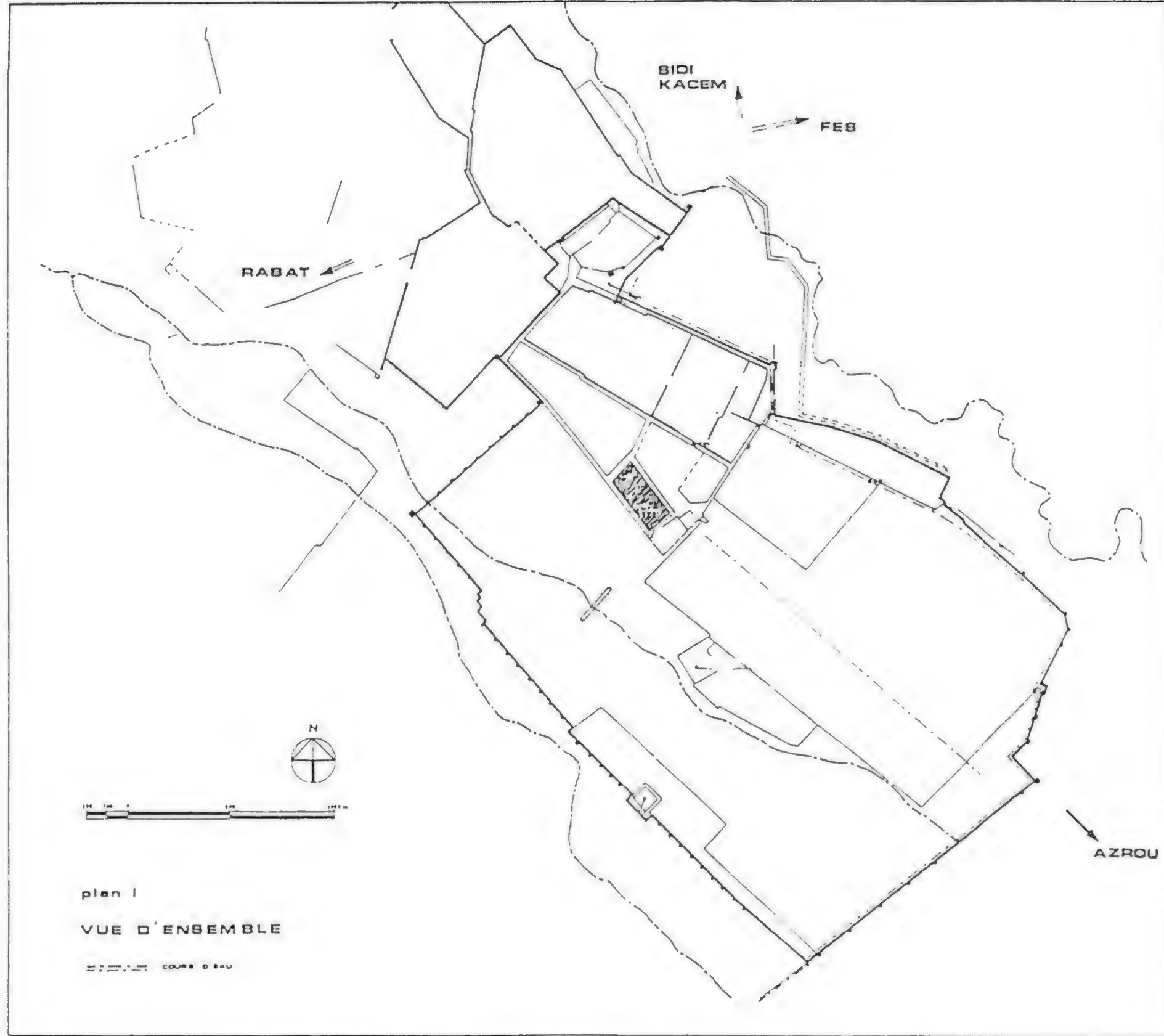
وبحلول القرن السابع عشر انشغل السعديون بمشاكلهم الداخلية، فقد تصارع أولاد أحمد المنصور الثلاثة على السلطة وغرق البلد بحقبة من الحرب الأهلية، ولم يستتب الأمن قبل منتصف القرن بتولي الأشراف العلويين الحكم. فقد أرسل مؤسس السلالة مولاي رشيد (العهد 72-1667) أخاه إسماعيل إلى مكناس، المدينة الجميلة ذات التربة الخصبة الواقعة قرب فاس. خلف مولاي إسماعيل أخاه سنة 1672 فأصبح أعظم الحكام العلويين الأوائل، وصمدت حكومته على نظامها الذي أقامه حتى القرن العشرين، فقد جعل العائلة المالكة من العبيد السود، وجعل وزارته من العوائل الوجيعة في فاس أو من قبائل الجيش، فضلاً عن جيش من أوربيين تحولوا إلى الإسلام، وعبيد سود سابقين ورجال قبائل الجيش. وكانت لمولاي إسماعيل سياسات تتخطى حدود المغرب؛ إذ أقام علاقات دبلوماسية مع لويس السادس عشر الذي حاول إسماعيل تأليه على الإسبان، بل حاول تثبيت التحالف بالتزاوج فيما بينهما. وفي مقابل الفوائد التجارية الضخمة العائدة عليهم، جهّز التجار الفرنسيون الجيش بالذخيرة والعتاد ومنها المدفعية المستخدمة ضد البربر وأتراك الجزائر، الذين كانوا القوة الرئيسة الأخرى في حوض المنطقة المتوسطية الغربية. كما قدّم الفرنسيون العون لمولاي إسماعيل في برنامج العماري الذي ضمّ شق الطرق وبناء الحصون والقصور، وقد جرت تغطية نفقات هذه المشاريع من نظام ضريبي قاس، ومنها ضريبة على القراصنة والفدية



326. أطلال قصر البديع في القصبة، مراكش، 93-1578.

على سجادة. وتبرز ثلاثة أجنحة (سرادقات) من وسط الجهات الأربع للمسيح على أي من جهتي البركة الطويلة المركزية وبين الأحواض الركنية. وأحد هذه الأجنحة، على الرغم من تضرره الكبير، يبدو أنموذجاً طيباً، إذ تبلغ أبعاده 14.7 في 16 متراً، شيد أيضاً من التراب المدكوك (rammed earth) وله سقف خشبي من عديد القطع المطعمة (أي أرتيسونادو artesonado). ويضم السرادق أيضاً بقايا نافورة بديعة، وقد اشتهر قصر البديع بحجمه وحسنه حتى إنه سُمي أحياناً بقصر الحمراء؛ إذ أسس على التخطيط المحوري المستعرض وعلى التداخل بين المياه والفضاء، بيد أن قصر الحمراء انفرد بفخامته المنقطعة النظير.

لقد كانت مراكش مركز الرعاية المعمارية السعدية، بيد أن أنموذجاً نادراً خارج هذه المدينة تمثل في سرادقين أضيفا بين الأعوام 1613 و1624 إلى فناء جامع القرويين القديم في فاس (الصورة 327). ويبرز هذان الجوسقان من الجانبين المستطيلين للفناء. ويقوم كل منهما على ثمانية أعمدة رخامية (marble columns) مرتبة داخل مستطيل. وزينت الجدران العليا بالجص المزخرف، وتضم أيضاً أقواس حجاب الخوذة (lambrequin arches) الفخمة في مركزيهما. كما يسند طنف تاجي خشبي مزخرف ببذخ بالنصوص والمقرنصات وحلية الإفريز البارزة السقف الآجري الهرمي. وجعل تحت كل جوسق حوض، وورد في مصادر معاصرة أن السلطان أحمد المنصور أرسل سنة 1587 الحوض الغربي إلى الجامع. أما الجزء الداخلي من الجوسقين، فلم يكونا أقل بذخاً في ديكورهما، فقد ازدانا بالفسيفساء الآجري والجص المنحوت والخشب المخروط، في حين بدت المجاميع الهندسية خشنة نسبياً بمقارنتها بأعمال مبكرة، كما أن عديد القطع الرخامية استوردت من إيطاليا. وكما هي الحال في قصر البديع، يستحضر هذان السرادقان نماذج أندلسية، بيد أنهما قائمان على أعمدة منفردة (single columns)، على العكس من قصر الحمراء المقام على مجموعة أعمدة صغيرة (colonettes) (الصورة 163). وعلى الرغم من شيوع هذا النوع من السرادقات البارزة في العمارة العلمانية، يعد هذا السرادقان أنموذجاً ريادياً في العمارة الدينية. وللجامع عُرف مَوْضاً وحوض في وسط الفناء، مما



327. فاس، جامع القرويين، سرادق ذو نافورة في الفناء، 1613-24.

327. فاس، جامع القرويين، سرادق ذو نافورة في الفناء، 1613-24.



المدفوعة مقابل الأسرى الأوربيين والهبات السخية المقدمة من السفراء الأجانب الذين كانوا يُستقبلون بمزيج من العظمة والتهريج. وقد جعل مولاي إسماعيل من مكناس عاصمةً ومشهداً فخماً على العمارة الباذخة، فألى الجنوب من المدينة أسس مدينةً ملكيةً من قصور ومجمعات ومساجد ومقرات عسكرية وتجارية وحدائق فسيحة، وكلها ضمن أسوار من سبعة كيلومترات (الصور، 328 و 329). وتشارك هذه المدينة الملكية قصر الحمراء بعدد قصورها الفخمة، إذ يضم كل منها عديد القصور الأصغر، بيد أن الحمراء أكثر فخامةً. وقوام جدران هذه القصور من التراب المدكوك (pisé) ومزخرفة بالآجر والطين النضيج أو التراكوتا (terracotta) والجص المنحوت، لكن لم يبق منها غير الأطلال. وعلاوة على النواير والبرك الصناعية والإسطبلات، والخزانات (السائلوات) التابعة للبلاط، وُجدت ثلاثة قصور، أولها قصر يعرف بـ «القصر العظيم» (أو الدار الكبيرة)، وأبعاده 320 في 420 متراً، ويقع في منطقة منعزلة بعيداً عن المدينة المحاذية بثلاثة أسوار. وكان هناك ثلاثة منافذ تُفضي إلى الداخل الذي ضمّ عدداً من العمارات رتبت عشوائياً تقريباً وتتصل ببعضها بمنافذ أضيق. ولكل وحدة من هذه العمارات فناء مستطيل مفتوح محاط بغرف استقبال وحمامات ومطابخ وغرف مخزنية، في حين ضمت مباني أخرى ذات خصوصية ضمن القصر كضريح الراعي المقام على موقع قبر ولي محلي، فضلاً على مسجد جامع عرف بمسجد «لالا عودة» ومنطقة المشوار حيث يستعرض السلطان قواته العسكرية. وقد أنجز هذا القصر الأول سنة 1679، ويشي دمجها الأماكن الخاصة بالعامّة بكونه مسكناً للسلطان.



330. باب المنصور، مكناس.

الرخامية في الخلف فقسمت على حدائق زينة تشبه مثيلاتها في قصر البديع بمراكش. إن التنظيم الهرمي والمكاني من غرف إلى سرادقات بديعة يوحي بأن القصر صمم لمهام رسمية وحفلات الاستقبال.

إن فخامة التخطيط العماري في مكناس مدعاة لمقارنة عمائرها بالقصور الإمبراطورية في اسطنبول وأصفهان وفتحبور سيكري. وقد تبلور التخطيط المعماري للمدينة الملكية أثناء عملية البناء، بيد أنها كانت فخمة بحيث بقيت غير منجزة على الرغم من مدة حكم السلطان الطويلة وحتى بعد وفاته. وعلى الرغم من أن التراب المدكوك كان المادة الأساسية الرئيسة في البناء، هيئت مواد أخرى من مختلف المصادر؛ فقد نُهبت مواقع معمارية رومانية كالقولوبوليس، وأخرى إسلامية مثل شيلا ومراكش، كما جرى استيراد الرخام من بيسا. وقد استخدم للعمل في البناء أبناء القبائل الراححة تحت سيطرة السلطان والمسيحيين من العبيد والمرتدين، على الرغم من المبالغة في عددهم، ولا سيما من قبل المشرفين عليهم.

لقد عانت مدينة مكناس الأمرين خلال أزمة فراغ السلطة بعد وفاة مولاي إسماعيل، فقد سُوّيت ربع مساحتها مع الأرض، ومع ذلك استمرّ العمل في تشييد قصر المدينة، حتى إن الديكور الخاص ببعض البوابات الفخمة أنجز كما في باب منصور (الصورة 330)، وهي منفذ فخم وثقليل يربط المدينة بقصر «دار الكبيرة»؛ إذ كان قد بدأها مولاي إسماعيل وأنجزت في عصر نجله مولاي عبدالله سنة 1732، فكانت أضخم بوابة في المدينة، ويتميّز قوامها بقوس حدوة الفرس الذي يكتنفه نتوان بارزان في ترتيب يعود

أما القصر الثاني، المعروف بـ«دار المدرسة» نسبةً إلى مدرسة قريبة، فمختلف تماماً عن الأول جملةً وتفصيلاً، فهو يضم حديقةً فسيحةً (أبعادها 700 في 400 متر) مسيجة بأسوار عالية. وعلى العكس من الوحدات المعمارية العشوائية في القصر الأول، جعل الجزء الداخلي من هذا القصر متعامداً حصراً ويمثّل مفهوماً عمالياً واحداً. فالمدخل الفخم إلى الشمال يُفضي إلى شقق مرتبة حول فناءات صغيرة وفناء مستطيل وطويل مع عديد الغرف الصغيرة إلى الشرق. وهناك المزيد من المباني منها رواق الصلاة ومنارة ومسلخ ومطابخ وعدد من الحمامات، بيد أن القصر يفتقر إلى أبسط المؤن اللازمة لحياة العاهل العامة؛ بل إنه قريب الشبه بأي بيت مغربي خاص جرى تفخيمه ليناسب مقام العاهل، لذا ربما استخدم مسكناً لحريم السلطان الكثيرات (فقد ذكر أنه كانت لديه خمسمائة جارية وبضع مئات من الأولاد).

أما القصر الثالث، المعروف بـ«قصر المحنشة» نسبةً إلى التصميم الشعباني (الحنش) لنافورة في الداخل، فيقع إلى جنوب شرق القصر الثاني، وتبلغ أبعاده 400 في 240 متراً، ويضم سلسلةً من الفناءات المربعة والمستطيلة مع غرف وسرادقات وحدائق متراصة. ويُفضي المدخل النفقي الواقع إلى الجنوب الشرقي إلى فناء يتوسطه مسجد مربع أضيف في الأعوام بين 1792 و1822. وعلى الرغم من أن مصادر معاصرة تنسبه إلى «أسلوب اسطنبول»، يُذكر جزؤه الخارجي الخالي من النقوش والزخرفة، وكذلك سقفه الهرمي الشكل بأضرحة في المغرب. ووراء الخزانة يوجد فناء (بأبعاد 74 في 71 متراً) مع غرف استقبال محورية وبركة تُزوّد بالماء من المركز. أما الحدائق



331. راية الحج، ربما المغرب، 1683، من الحرير الماروني المطرز بخيط معدني. الأبعاد 3.61 في 1.88 متراً. كامبريج، ماساشوستس، متحف جامعة هارفارد للفنون.

إلى حقبة الموحدين، على الرغم من التغير الحاصل في الديكور وفي النسب. وقد جعلت الأبراج مرتفعة فوق صف العقود والأعمدة، مما يجعلها غريبة واستثنائية، في حين زينت الواجهة بالديكور الشبكي الذي جعل بالأجر الأخضر والأسود، في موتيف كان يستخدم في المنائر حصراً. ويُشي الديكور الباذخ بوظيفتها الاحتفالية، كما أن حجمها وفخامتها مؤثران أكثر من إمكانياتها الدفاعية.

وقد زينت هذه العمائر الفخمة بأبهى ديكور وُجهزت بأفضل المستلزمات، ومنها أشغال الخشب العالي الجودة ومنها المنحوت والمنقوش والمخروط التي استمر إنتاجها من خشب الغابات المغربية، وقد صمدت معظم السقوف التي دخلت فيها أعمال الخشب هذه. وعلى العموم، صمد أيضاً الأسلوب المريني (راجع الفصل التاسع)، لكن النقش على الخشب أصبح أقل عمقاً وكفاءة حتى جرى التخلي عنه لصالح الرسم الأسرع والأرخص. أما الخزف المغربي، بمقارنته بالأجر البديع وأواني المائدة التي صُنعت في إيران وتركيا، فبدا باهتاً وخشناً نسبياً، على الرغم من أن بعض النماذج من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لا يُنكر حسنها وروعها.

وقد تواصل إنتاج المنسوجات المطرزة والمحبوكة في مناطق متفرقة، كالمطرزات الجزائرية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، على الرغم من أن الرعاة غالباً ما فضلوا القطع المستوردة كما أن الكثير من التصميمات كانت مستوحاة من نماذج عثمانية. فهناك راية كبيرة الحجم محبوكة من الحرير وخيط معدني (الصورة 331) نُسجت على منوال طراز عثماني من تركيا يُعرف بـ«السنجق»، إذ يُلحظ شكلها الدرعي وسيف علي الأسطوري ذو النصلين. كما تُلحظ النصوص التي جعلت بالخط المغربي المميز وأُرخت في 1094 للهجرة / 1683 للميلاد، مما يدل على تنفيذها لصالح شيوخ القادرية، وهي طريقة صوفية انتعشت في شمال أفريقيا. وقد صممت لترافق قوافل الحجيج في طريقهم إلى مكة. إن تقائنها وتصميمها يمثلان صمود الإرث الإسباني الناصري البديع (الصورة 166).

وباستمرار إنتاج المخطوطات المصوّرة والمزوّقة صمد أيضاً الإرث المغربي من الخط والديكور. فقد زوّقت مخطوطة مثل كتاب الجزولي «دلائل الخيرات» المنقطعة الرواج وغيرها من المخطوطات بتمثيلات لأماكن ومقتنيات ارتبطت بالنبي. فالمخطوطات التي تضم نصوصاً دينية ومن بينها كتاب الجزولي، تحتوي على صور لمسجد الرسول ومنبره ومحاربه وقبره وقبري خليفته (أبي بكر وعمر) في المدينة (الصورة 332). ففضلاً عن تصميمها المغربي المربع (13.5 في 13.8 سم)، نُسخ النص بالخط المغربي وجعل ديكورها بالأسلوب الإسلامي الغربي. وقد تم الحصول على هذه المخطوطة في العقد 1960 من سوق في كابول بأفغانستان، ويلحظ وجود الخط الديواناغري على الورق الذي أعيد استخدامه لتجليد المخطوطة، وهذا يعني أن هذه المخطوطة المغربية أخذت إلى مكة حيث اقتناها حاج آخر من الهند.

وهناك مخطوطات أخرى نُفذت لصالح رعاة ملوكيين أو بأيديهم، فقد نُقل أن أحد السلاطين العلويين قام بنفسه بنسخ مجموعة أحاديث بين العامين 1789-90 مستخدماً إرثاً قديماً من الخط بوصفه فناً ملكياً سامياً. كما أنتجت نسخ فاخرة من مخطوطات القرآن للعائلة الحاكمة لاستخدامها ومن ثم إهدائها، ومنها على سبيل المثال مخطوطة (الصورة 333) نُسخَت لأمير من الأشراف سنة 1142 للهجرة / 1729-30 للميلاد، وكانت من الروائع من حيث استخدام الألوان، ومن بينها الأحمر الفاتح والأخضر والأزرق والذهبي. وضمت 263 ورقة بحجم 31.5 في 19.5 سم، بواقع

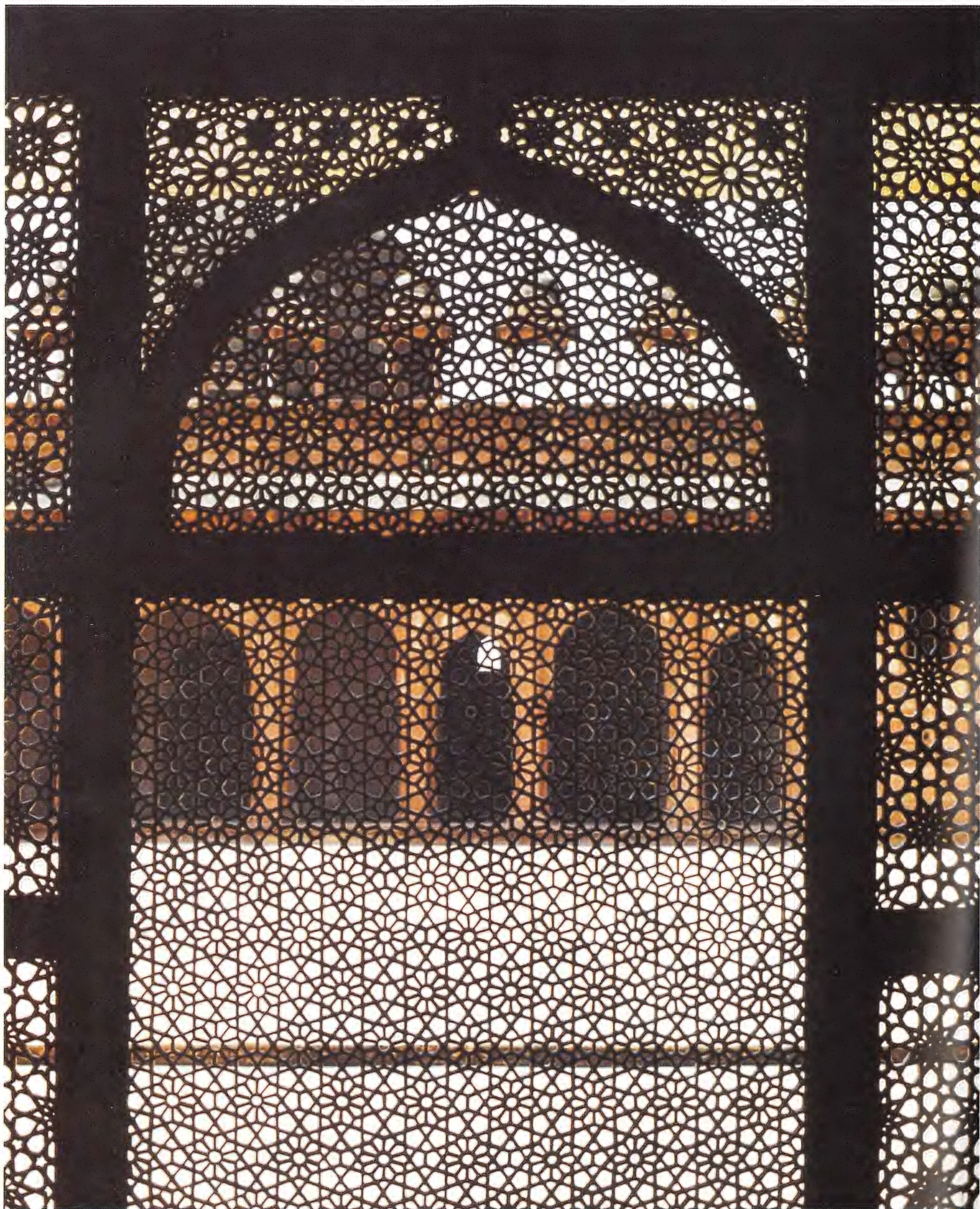


332. «ضريح النبي في المدينة من مجموعة الأدعية والصلوات، المغرب، القرن السادس عشر. أبعاد كل صفحة 13.5 في 13.8 سم، متحف الفنون الإسلامية، برلين.



333. مخطوطة قرآنية، المغرب، 30-1729. أبعاد كل صفحة 31.5 في 19.5 سم. القاهرة، المخطوطة 2,5، الأوراق 258 اليسرى 259- اليمنى.

عشرين سطراً لكل صفحة جعلت بصيغة عمودية مستخدمة خارج المغرب. وقد نُفذ النسخ بالخط المغربي الطويل النحيف في حين جعلت أسماء السور بالكوفي القديم ذي العقد. وهناك ألواح من الزخرفة الديكورية كالموجودة إلى الجهة اليسرى السفلى من الصفحة المزوّقة، وجعلت بخط متصل مقولب، أما الكتابة بخط الثلث الكبيرة في الحاشية السفلى فتفيد بأن المخطوطة أوقفها محمد بيه، أي أنها كانت هدية من أحد بهوات مصر.



العمارة في الهند في عصر المغول ومعاصريهم في الديكان

صمود مشيدات الحقة السابقة بوصفها مصدر إلهام للرعاة فارغي الجيوب. وبفضل الرعاية المغولية ظهر أسلوب رشيق ومميز من العمارة قائم على دمج التقاليد المعمارية الأصلية (راجع الفصل الحادي عشر) بأشكال وتقانات مستوردة من آسيا المركزية (راجع الفصلين الثاني والثالث). وبالطريقة نفسها ظهر في الديكان أسلوب مركب قائم على دمج تقاليد العمارة المحلية والإيرانية معاً. وعلى العموم، أتاح أسلوب الكتلة الثلاثية الأبعاد الصلبة الخاص بالمشيدات السلطانية بزوغ منهج خطي قائم على تقسيم السطوح المستوية إلى لوحات، في حين حلت الحجارة محل الطابوق والآجر، ولا سيما استخدام الحجر الرملي الأحمر والرخام الأبيض، وأما التلوين فقد اعتمد على الإفراط في الصقل وعلى براعة اللمسات الفنية الأخيرة ودقتها. وبينما استمر استخدام العوارض الأفقية في البناء، غدت عناصر جديدة كالعقد المستدق (ogee arch) والقبة البصلية معالم مميزة للأسلوب المغولي العماري. وعلى الرغم من أن المساجد الجامعة الضخمة شيدها الحكام المسلمون المغول لأهداف إيمانية، كانت أشهر المباني التي ارتبطت بهم أضرحتهم الفخمة المقامة على منصات وسط برك وحدائق عامة وحصون فخمة وقصور محصنة رعوها في جميع أنحاء الإمبراطورية، ولا سيما في دلهي وفتحبور سيكري ولاهور وأكرا.

العمارة في عصر المغول المبكر (1526-1628) ومعاصريهم:

لم يصمد من العمائر التي رعاها بابر وابنه همايون إلا القليل، على الرغم من أن الفضل في إدخال الأسلوب الفارسي في إنشاء الحدائق الرباعية إلى الهند يعود إلى بابر، كما أن همايون أسس «دين باناه»، وهي مدينة دلهي السادسة سنة 1533. أما شير شاه فكان هو الآخر راعياً مرموقاً للعمارة، فقد أعاد فتح طريق الحج المارة عبر منطقة نفوذه من البنغال إلى البنجاب. وعندما استولى عليها أكبر أصبحت طريق «صدقي عظام» (the Grand Trunk Road) التي خلدها الشاعر روديارد كيبلنج في قصيدته. وقد حصن قلعة بُرانا (أو «الحصن القديم») في دين باناه وأضاف مسجد «قلعة كُهنه» (5-1540) هناك (الصورة 334). والجامع الذي يمثل همزة الوصل بين العمارة السلطانية والأسلوب المغولي الناشئ، فإنه يدمج المعالم اللودية، كالخطيط ذي الرواق المنفرد والحجارة الرملية الحمراء المرصعة بالرخام الأبيض، بالإرث الهندي التقليدي كالشرف البارزة إلى الأمام، وألواح الطنوف البارزة والمائلة (slab eaves) والطنوف التاجية (corbels). بيد أن أكبر إنجاز عماري طموح لشير شاه كان في ساسارام، وهي معقل عائلة السور المالكة في بهار حيث رعى ضريحاً فخماً شيده بين الأعوام 1538 و 1545 (الصورة 335)؛ إذ جعل الضريح مثمناً ومن طوابق ثلاثة، وبدا المبنى استمراراً لطرز من الأضرحة شيّدت في دلهي لسلالة اللوديين، ولكن بكتلة أكثر فخامة، وعلى دائرة قطرها 41.5 متراً، وأقيم على أسس مدرّجة ودكة مرتفعة وأجنحة (سرادقات) مقببة (أي «جاتريس») عند الأركان، مما

لقد أسس المغول أعظم وأثرى وأطول سلالة مسلمة حكمت الهند (العصر 1526-1858)، وكان من شأن ثروتهم الهائلة تصغير شأن معاصريهم من السلالات الحاكمة ولا سيما في إيران وتركيا. وكانت الزراعة مصدرها الرئيس؛ إذ امتازت هذه المنطقة الشبه الاستوائية من العالم بثروتها المائية والعدد الهائل من المحاصيل الزراعية التي يمكن إنتاجها، فضلاً عن أنواع الغلة والألياف التي تدخل في صناعة الأقمشة. فقد كان بابر مؤسس السلالة (العهد 30-1526) تركياً چاغاتايا، منحدرًا من جهة أبيه من تيمور، ومن جهة أمه من جنكيز خان؛ وقد كان والده عمر شيخ حاكم إمارة تيمورية صغيرة في وادي فارغان بآسيا المركزية، لكن القوة المتنامية للأتراك الأوزبك أجبرته على التقهقر نحو الشرق. وفي سنة 1504 استولى بابر على كابول، وسرعان ما بدأ بشن غارات على الهند مكتسحاً السلطان اللودي في بانيات سنة 1526 ورؤساء راجبوت في كان واقرب أكرا في السنة التالية.

بهذه الانتصارات أسس المغول موطن قدم لهم في شمال الهند، بيد أن نجل بابر هومايون (العهد 56-1530 المتقطع) سرعان ما طرد بعد سلسلة من الثورات قام بها أعيان من بقايا نظام لودي السابق. ولا سيما فريد خان سور الذي كان يعمل من بيهار. هُزم هومايون في كناوج سنة 1540، وبذا طرد الحاكم المغولي من الهند حتى العام 1555؛ فانتقلت الأقاليم المغولية إلى فريد خان الذي أوجد لنفسه لقباً ملكياً بـ «شير شاه سور» (العهد 55-1540)، الذي لم يكن قائداً عسكرياً وحسب، بل حاكماً متمكناً أيضاً؛ إذ أجرى إصلاحات مالية ونقدية مهمة اندمجت ضمن النظام الإداري المغولي. وقد قضى هومايون طوال مدة حكم شير شاه التي امتدت خمسة عشر عاماً في منفاه بين السند وإيران وأفغانستان، بيد أن التصارع على السلطة بين أخلاف شير شاه مكّن المغول من دحرهم واستعادة العرش سنة 1555؛ لكن هومايون توفي فجأة بعد سنة بعيد سقوطه من على سلاله مكتبته في دلهي، فخلفه نجله «أكبر» (العهد 1605-1556). وخلال عهد أكبر امتدت حدود السلالة نحو شمال الهند وشرقها، وفي عهد خلفه «جيهان كير» (العهد 27-1605) استمرت سياسة إخضاع المناطق النائية. فقد تبنى شاه جيهان (العهد 58-1628) برنامجاً طموحاً من شأنه توحيد آسيا المركزية والهند بإمبراطورية مترامية مسلمة سنّية لمواجهة الصفويين الشيعة، لكنها باءت بالفشل سنة 1647؛ إذ كان رد الفعل ظهور تيار محافظ في عصر اورنغزيب (العهد 1707-1658)؛ فازداد نفوذ الأعيان والحكام المحليين، من المسلمين وغيرهم؛ وبحلول القرن الثامن عشر، لم يعد الأباطرة المغول إلا بقايا مما كانوا عليه في الماضي، وخاصة بعد انتقال الصلاحيات إلى الحكام المحليين والأوربيين، ولا سيما البريطانيين. ولقد صمد من الصروح المعمارية في حقبة الهند المغولية عدد يفوق ما صمد من أي حقبة مسلمة أخرى، ويعود ذلك إلى أن السلاطين المغول كانوا على دراية بالإمكانات التعبيرية للعمارة بوصفها وسيلة لتمثيل الذات وأداة من أدوات السلطنة. ولكن بحلول الجزء الأخير من هذه الحقبة تقلّصت الرعاية الملكية للعمارة والفنون على الرغم من



334. منظر من جهة الشرق لمسجد قلعة كوهنا، -1540 5، قلعة بورانا، دلهي.

جعل المبنى يبدو كتلة هرمية هائلة من البناء المرتفع 45.7 متراً على خمسة مستويات. والطوابق الثلاثة مكونة من أجزاء رُكبت على بعضها؛ فتشكيل الطابق الأسفل قوامه شرفة ذات ثلاثة عقود على كل جانب، أما الثاني فازدان بحافات جعلت على شكل جدران منخفضة تُشبه شرف إطلاق السهام (crenellated parapets) وسرادقات مقببة عند الأركان، في حين زين الطابق الثالث بسلسلة من الجواسق تفتح داخل القاعدة الدائرية للقبة جاذبة عين الرائي أعلى المنحنيات الصاعدة للقبة وقمتها المزخرفة. وقد أقيم المبنى وسط بحيرة اصطناعية فسيحة يبلغ طول ضلعها 416 متراً، على حين يتيح انعكاس المبنى في الماء إحساساً بالأبهة والفخامة. أما قوام البناء فجعل من الحجر الرملي العالي الجودة الذي نُقل من مشيدات مجاورة في جُنار؛ ويبدو حالياً رمادياً، لكنه في الأصل متعدد الألوان من الأحمر والأزرق والأصفر والأبيض. ويقع بالقرب من طريق «صدقي عظام» ما يتيح أقصى رؤية ممكنة؛ وبهدف تعزيز فكرة أن «شير شاه» كان حاكماً عادلاً وينحدر من نسب عريق أنشأ ضريحاً ثانياً في ساسارام لأبيه حسن سور، وآخر لجدّه إبراهيم سور في نارناول (1542-43) على بعد مائة وعشرين كيلومتراً إلى جنوب غرب دلهي، الذي كان أحد الوجهاء وتوفي سنة 1488.

وقد كانت رعاية همايون للعمارة موضع سجالٍ طويل، إذ نُسب عديد الأعمال في قلعة بورانا إلى رعاية شير شاه، ماعدا السرادق المثلث المعروف بـ «شير ماندل» الذي قيل إنه المكتبة التي تعثر فيها الإمبراطور ولقي حتفه هناك. أما الصرح الذي اقترن بهمايون، وهو ضريحه في دلهي (الصور 336 و 337)، فقد بُدئ العمل به بعد ست سنوات من وفاته وبرعاية نجله أكبر، وأنجز بعد عقد من الزمان بين 1571-72. ويقع هذا

335. ضريح شير شاه سو، 1538-45، ساسارام.



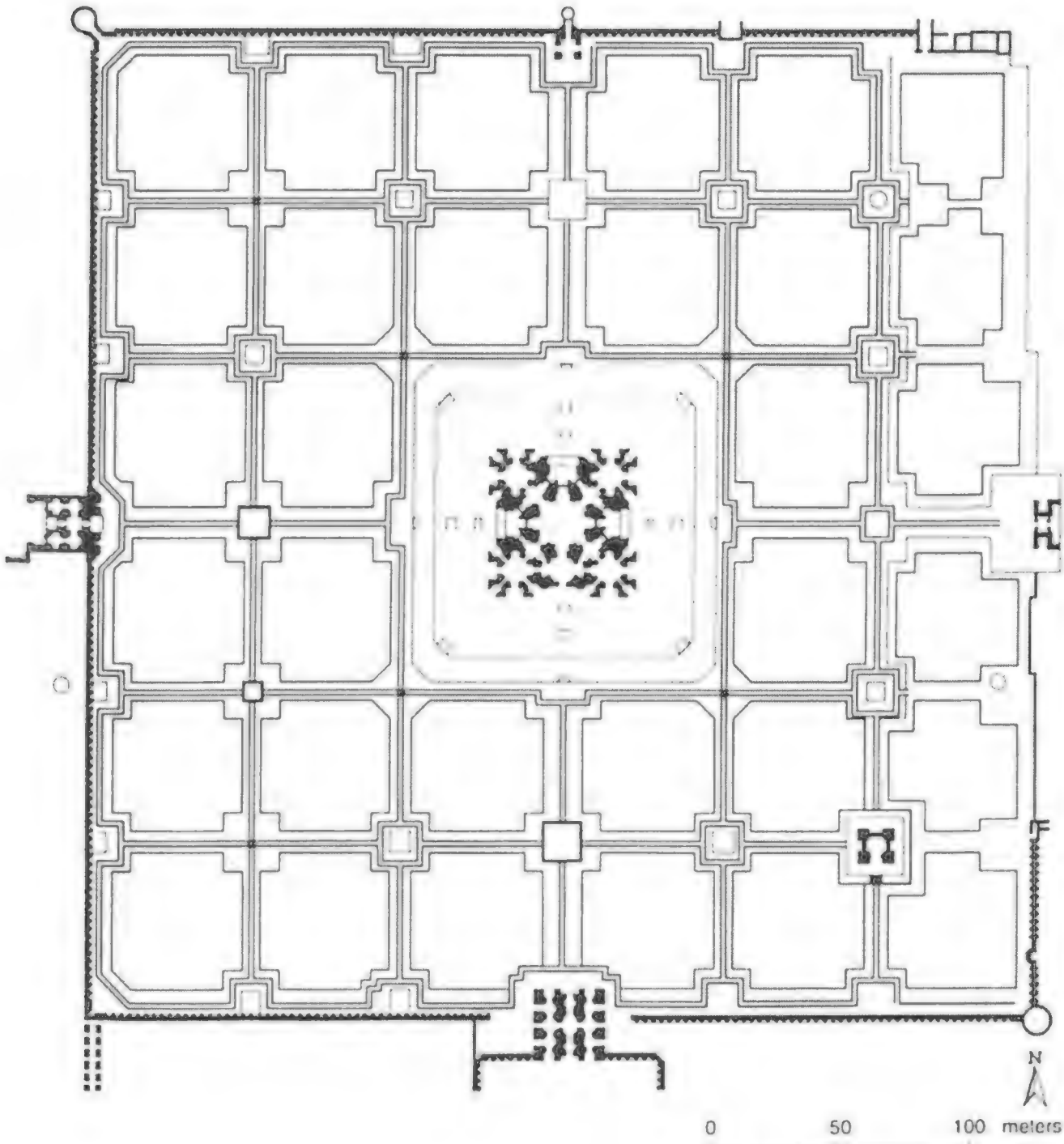


334. منظر من جهة الشرق لمسجد قلعة كوهنا، -1540 5، قلعة بورانا، دلهي.

الضريح على السهل المنبسط من دلهي قرب ضفاف نهر اليامونا، على بعد 1500 متر إلى الجنوب من أطلال سور دين بانا؛ وجُعل الضريح إلى الشرق من مزار نظام الدين أولياء (1235-1236)، وهو أحد أولياء الصوفية المبجلين، إذ كان خليفة الشيخ فريد شكري كنج في الجشتية (Chishtiya)، وهي الطريقة الصوفية التي حظيت بتقدير عالٍ من قبل المغول الذين أعطوا حكمهم شرعيةً باقتراحهم بالمتصوفين. وقد أقيم ضريح همايون في مركز حديقة فسيحة (مساحتها 348 متراً مربعاً) مقسمة إلى ستة وثلاثين مربعاً بقنوات مائية وممرات مرتبة بمحور مستعرض، كما يجثو القبر على منصة فخمة (مساحتها 99 متراً مربعاً) مع ست وخمسين حجرة تحتوي على أكثر من مائة قبر، وترتفع المنصة ستة أمتار ونصف المتر، ويدعم هذا الارتفاع فخامة الضريح الذي يبلغ طول ضلعه 47.5 متراً، وارتفاعه 42.5 متراً فوق سطح الأرض. إن السطوح المستوية والدمج المنضبط بين الحجارة الرملية الحمراء والرخام الأبيض في لوحات مستوية يوحيان بالزهد والبساطة. ومن الداخل يحتضن الفضاء المركزي قبر همايون، على حين ضمّ طابقان جُعلتا في الركنين عديد الحجرات المثمنة التي تحتوي على قبور أفراد عائلة همايون. ويُدعى هذا الطراز من التخطيط بالفارسية بـ «هشت بيهشت» (أي «الجنان الثمان»)، وعُرف أيضاً في إيران التيمورية (راجع الفصل الرابع). وعلى وفق ما نقله المؤرخ المعاصر عبدالقادر بدعوني أن مصمم الضريح ميرزا غياث، وهو مهندس معمار من أصول إيرانية عمل في هراة وبخارى والهند قبل أن يُنفذ هذا المشروع.

لقد اعتمد مهندس ضريح همايون في التصميم على طيفٍ واسع من المصادر؛ ففي البناء استخدم التقانات والمواد الأولية نفسها المستخدمة في عمائر نُفذت في عصر

335. ضريح شير شاه سو، 1538-45، ساسارام.





335. ضريح شير شاه سو، 45-1538، ساسارام.

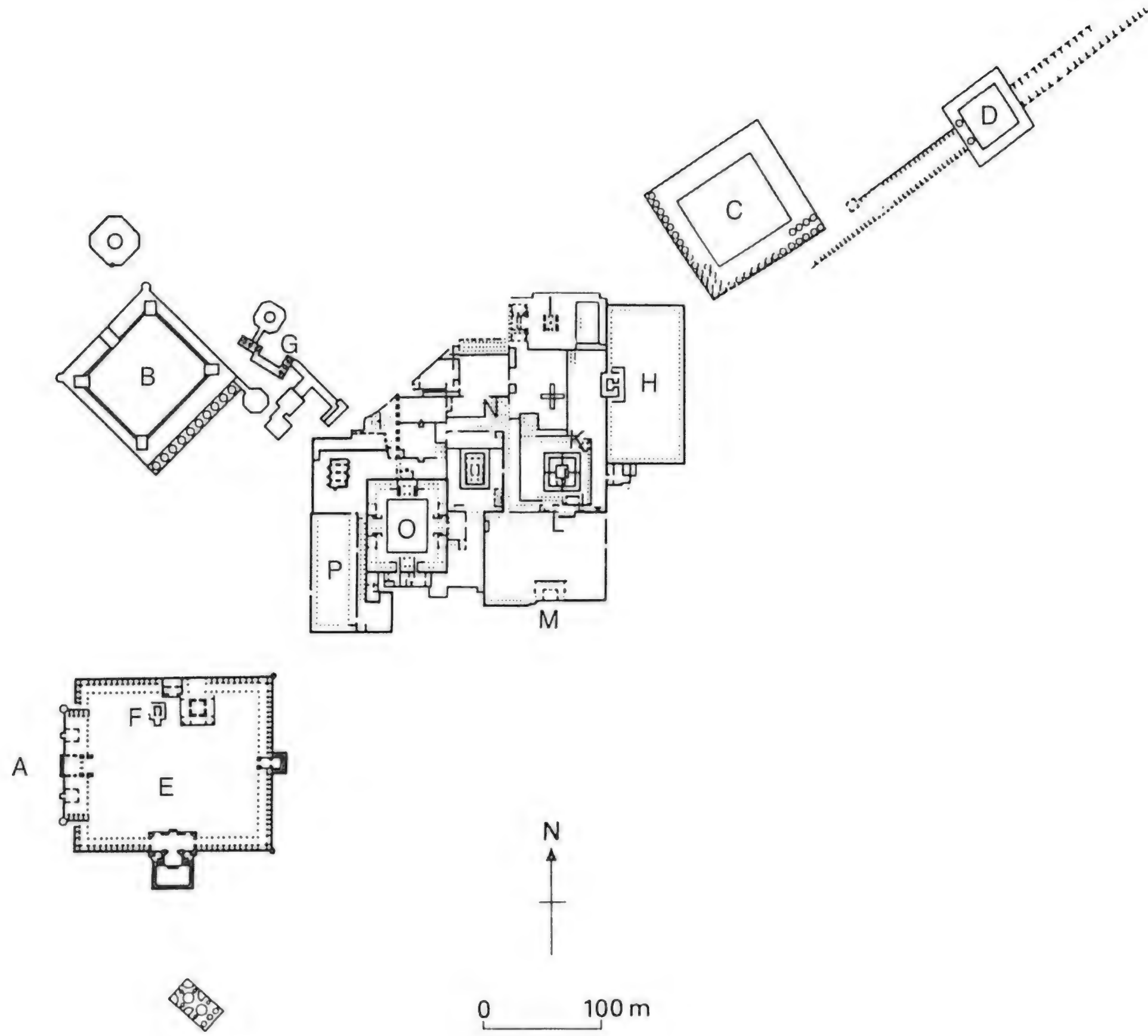
لقد كان «أكبر» يحكم من دلهي، إلا أنه انتقل بعد سنتين من اعتلائه العرش إلى عاصمته الجديدة في أكرا التي تبعد مائتي كيلو متر إلى الجنوب الشرقي. وقد أعيدت تسمية المدينة بـ«أكبر آباد» تشريفاً له وغدت الأعظم في إمبراطوريته. ويقع الجزء الرئيس من المدينة على الضفة الغربية من نهر اليامونة وزُوِّدت بشبكة صرف للسيطرة على منسوب مياه الأمطار، وشيّدت أسوار جديدة للمدينة، وأعيد بناء القلعة المبنية من الطين والطابوق التي بناها اللوديون سنة 1565 من الحجر الرملي، وقد سميت حديثاً بالقلعة الحمراء نسبةً إلى لونها الأحمر. وقوامها تخطيط شبه دائري وعشوائي كما في سابقتها، وعلى جهة المدينة جُعلت محصنة بخندق وسور مزدوج، تتخلله بوابة دلهي إلى الغرب وبوابة أمار سينك إلى الجنوب. وتتميز البوابتان الضخمتان بصفوف من الكوات المقوسة المكسوة بقشرة من الحجر الرملي الأحمر والرخام الأبيض، مع حلية بارزة جُعلت من الأجر الأزرق المزجج. وعلى وفق ما ذكره المؤرخ المعاصر أبو الفضل، كان المشرف على بناء القلعة «محمد قاسم خان» الذي له الفضل في تنفيذ غيرها من أعمال الهندسة المدنية أيضاً؛ إذ لُقّب «سيد البر وعابر البحار» (ميري برر وبهر) وسيد الناريات (ميري آتش).

وعلى الرغم من إعادة التصميم الذي تعرّضت إليه القلعة الحمراء، يمكن نسبة قصرين واقعين إلى الركن الجنوب الشرقي منها إلى حقبة رعاية السلطان أكبر، وكلا القصرين عبارة عن هيكلين من العوارض مرتبين حول فناءين مركزيين، فالقصر «أكبر محل» الذي لحقه الضرر جزئياً، والقصر «جيهان كير محل» الذي رعاه أكبر على الرغم من اسمه، فإنه أقدم قصر مغولي صمد. ومثل البوابات تكوّنت الواجهة من سلسلة منتظمة من الكوات الكاذبة (blind niches) والألواح الحافلة بالموتيفات الهندسية، وينقسم الداخل إلى مجموعة معقدة من المساكن. وفي مقابل الزهد الهادئ الذي

السلطنة وفي حقبة خلو العرش من سلالة السور؛ بيد أن الإلهام الأكبر استمدّه من عمارة ضريح شير شاه الأصغر حجماً في ساسارام؛ إذ خُطط لكليهما أن يكون صرحاً سلالياً على الرغم من أن ذلك لم يتحقق لأي منهما ولأسباب مختلفة. كما أن تصميم حديقة ضريح همايون جرى على منوال بركة ساسارام، ولكون الحديقة تمثيل فردوسي ضمنى، ومن هنا جاء تصميم الهاشت بيهشت. يُضاف إلى ذلك أن قبر همايون يُصنّف ضمن الإرث الإيراني من الأضرحة الفخمة، كما هي الحال في ضريح أُلجيتو في السلطانية (الصور 4-6) أو ضريح تيمور في سمرقند (الصور 53، 54)، فضلاً عن معالم أخرى كالتنسيق الشعاعي للمخطط والبدن المُستطال والقبة البصلية المزدوجة، كلّها تشي بدراية معمّقة بالمخزون العماري التيموري.

يبدو أن المعالم العمارية التيمورية كانت مألوفة ومتاحة للمهندس، كما أنها مفضّلة لدى الراعي. يمثل ميرزا غياث الحرفين المتدربين على الإرث التيموري لإيران وآسيا المركزية، الذين هاجروا إلى الهند خلال القرن السادس عشر بحثاً عن رعاة لفن العمارة مستصحّين معهم الأسلوب التيموري العالمي، بنفس طريقة نقله إلى البلاط العثماني في وقت سابق. إن هذا التفضيل للأشياء التيمورية يُشير إلى تعلق حكام المغول في هند القرن السادس عشر بأسلافهم في إيران من خلال استخدام الصيغ والأشكال التي تُشبه أو تتطابق مع التيموريات. بيد أن الإرث العماري التيموري تغيّر على نحو جذري في عصر المغول؛ ففي حين تفنن المهندسون التيموريون في ابتكار العقود وتنويع الفضاء الداخلي والتحكم به، على العكس من ذلك، جرى التركيز في عمارة ضريح همايون على الفخامة الخارجية التي أصبحت الشغل الشاغل، ونظّمت الأجزاء الداخلية ببساطة، وفي نهاية المطاف غدت هذه المعالم سماتٍ قياسية تميّزت بها العمارة في الهند.





340. مخطط فتحبور سيكري، 1571-9، (A) صومعة سليم جشتي؛ (B) الخان؛ (C) مصنع أو دار المسكوكات؛ (D) السوق؛ (E) المسجد الجامع؛ (F) ضريح سليم جشتي؛ (G) بوابة الفيل؛ (H) ديواني عام؛ (I) خاص؛ (J) انوب تالاو؛ (K) دار السلطنة التركية؛ (L) خوابكة؛ (M) دفتر خانة؛ (N) بائج محل؛ (O) قصر جودبي؛ (P) الحرم.

كانت سيكري على بعد مسافة يوم من أكرا ومن موقع صومعة الشيخ سليم جشتي (1479-1572) الذي تنبأ غيبياً في سنة 1568، أن أكبر الذي لم يُرزق بولد سيُرزق بثلاثة أولاد، وفي السنة التالية أنجبت له زوجته من راجبوت، مريم الزماني، الأمير سليم (الملقب لاحقاً بـ «جيهان كير») في سيكري. واحتفاءً بهذا الحدث أمر أكبر بعد سنتين ببناء مدينة جديدة سميت بـ «فتح آباد» (أي مدينة النصر)، وهو اسم فارسي سرعان ما استُبدل باسم هندي أكثر شعبية وهو «فتحبور سيكري» الذي كان في محله ووقته، ولا سيما بعد الفتح الذي حققه أكبر في كجورات سنة 1573. وقد أنجزت حركة البناء هذه في العاصمة الجديدة خلال عقد من الزمان، لكن الإمبراطور غادرها إلى لاهور في البنجاب بلا رجعة سنة 1585. وقد نُقل أن السبب في مغادرة أكبر المفاجئة هو نزوب مصادر المياه فيها، لكن ذلك لم يرد في أي من المصادر الإخبارية المعاصرة، فضلاً عن توافر مصادر جمع المياه وخزنها وتصريفها بالآبار المدرجة (stepwells) والخزانات والبرك والأحواض والقنوات. بيد أن تفسيراً آخر مفاده أن السلطان أكبر غادر عاصمته ليكون قريباً من الثورة السياسية والعسكرية التي نشبت في أعقاب وفاة أخيه غير الشقيق، ميرزا حاكم محمد، حاكم كابول.

يمكن نسبة أهم العمائر في فتحبور سيكري إلى الأعوام الأربعة عشر من إقامة السلطان أكبر في مسكنه الرئيس بالعاصمة. وبمقارنتها بحاضرات العمارة الإمبراطورية في دلهي أو أكرا أو أصفهان (راجع الفصل الثالث عشر)، شيدت هذه العاصمة في وقت قياسي وبرعاية منفردة، بينما وامتاز تخطيطها بوحدة التصميم القائم على نسب منتظمة

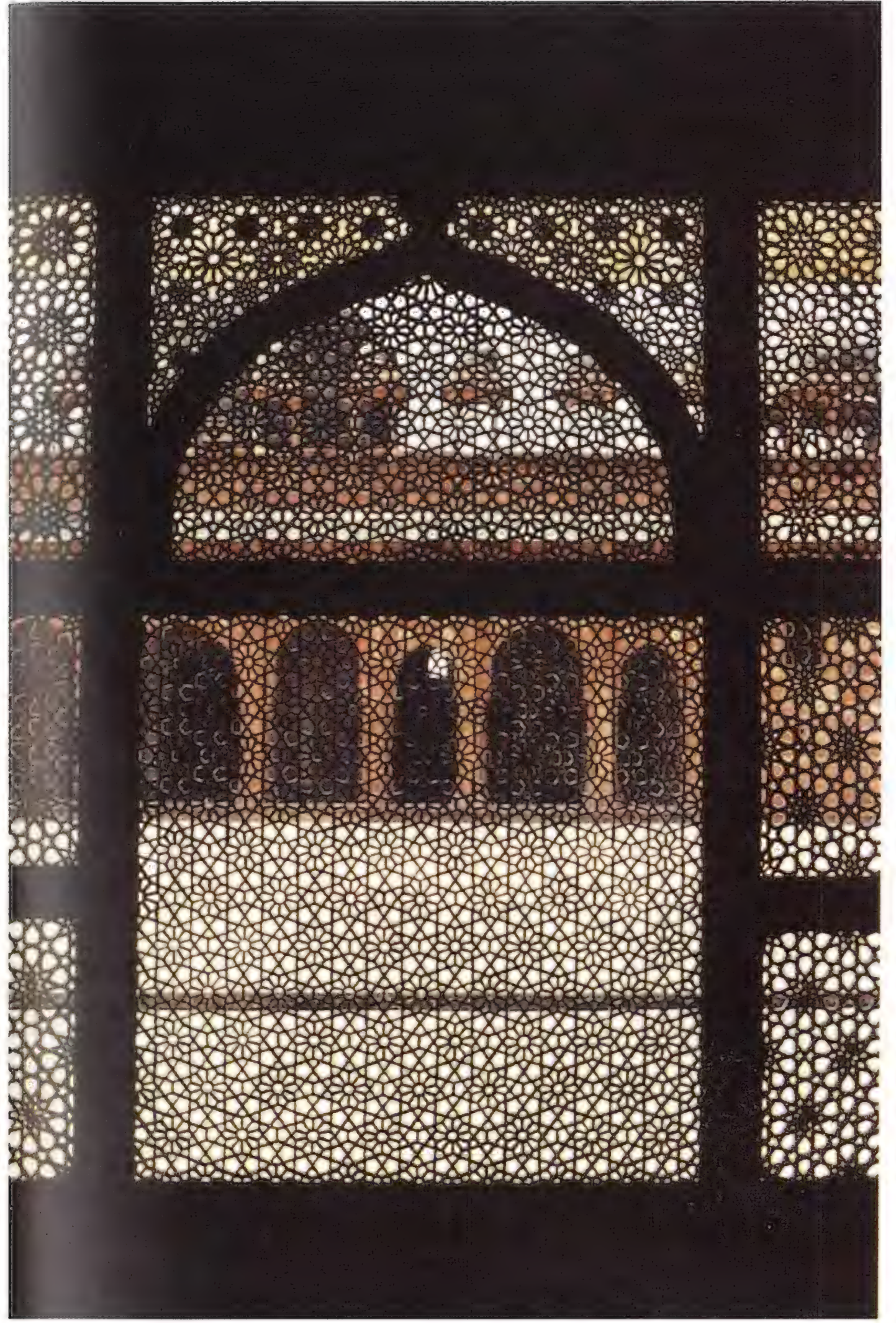
وسم الجزء الخارجي، جعل العديد من السطوح الداخلية مزخرفة بالحجارة المنحوتة (الصورة 339) والجص المزخرف والآجر. وتبدو الكتيفات والشكال (Brackets and struts) منحوتة ببذخ بموتيفات كالحيوانات الشبيهة بالتماسيح التي تنفث من أفواهها لفائف نباتية، وكلها مستوحاة من القصور الهندوسية في كوالبور، كما تشي بأنها جُلبت من هذه المدينة الواقعة على بعد مائة كيلومتر إلى الجنوب؛ إذ كانت لها قلعة مذهلة تعود إلى حقبة تومار (العهد 1398-1517). ومع ذلك استمدت أنماط الزخرفة الهندسية على السواتر والألواح المسطحة في «الجيهان كير محل» من التصاميم التيمورية، ولا سيما من زخرفة المخطوطات، إذ كانت المخطوطات التيمورية مصدراً ثراً للورش المغولية (راجع الفصل الثامن عشر)، كما أن الألواح المستوية وإقحام مواد ملونة بعديد الألوان بعضها فوق بعض تُذكر بالعمارة المبكرة لدلهي.

ويُلاحظ التواشج نفسه بين تقاليد الإرث العماري المتنوع المصادر في عمائر أفخم وأكثر انتظاماً في «فتحبور سيكري» (الصورة 340)، العاصمة الجديدة التي أسسها الإمبراطور أكبر سنة 1571. وتقع هذه المدينة على بعد أربعين كيلومتراً غرب أكرا على طول الممر الملكي الممتد لخمس كيلومترات ويربط أكرا بأجمر؛ وقد جُعلت المدينة وسط سهل فسيح فوق قمة جبلية (من أربعة كيلومترات طولاً) ضيقة مطلة على بحيرة كبيرة، جافة حالياً. وقد أنشأ بآبور حديقة وسرادقاً مثمناً في هذا الموقع سنة 1527، ومنذ العام 1561 فتح السلطان أكبر من هنا طريق الحج إلى مرقد الشيخ معين الدين جشتي في أجمر (المتوفى 1236) مؤسس الطريقة الجشتية الصوفية. وقد

أما المسجد الجامع في فتحبور سيكري (4-1573)، وهو من أكبر جوامع الهند، فقوامه مبنى مربع الشكل مقام على منصة، وفيه الفناء المركزي الكبير (بأبعاد 95 في 118 متراً) محاطاً بأروقة متعددة القباب. كما يوجد صف من السرادقات المقببة تُتّوج رواق الصلاة على الطرف الغربي، أما الواجهة فقد قسّمت بإيوان طويل يحيط بقبة الحرم. ويوجد مقابل المحراب في السور الشرقي، البوابة الإمبراطورية (بادشاهي دروازه) التي تتيح الوصول إلى القصر. وجعل كل من الباب وقبة الحرم بمحاذاة صومعة سليم جشتي إلى الغرب ويكوّنان المحور شرق-غرب للمسجد. أما المحور شمال-جنوب فيستدلّ عليه من منفذ فخم (ارتفاعه 34 متراً) في السور الجنوبي، وهو عبارة عن بوابة باسقة (بولاند دروازه) يمكن الوصول إليها من الأسفل باستخدام سلالم شاهقة. وعلى الطرف الشمالي من الفناء ينهض قبر سليم جشتي (F) الذي جُعل بالرخام الأبيض، وهو عبارة عن مربع صغير (طول ضلعه يساوي 14.63 متراً) مع مدخل مسقوف أمامي محمول على كتيفات (brackets) ثعبانية الشكل مذهلة. ويحيط الغرفة المركزية شرفة ذات ساتر شبكي محبوك (بالفارسية جالي) (الصورة 341) وهي من أروع النماذج من نوعها. ويبدو الضريح واضحاً للعيان كونه المبنى الوحيد الذي ينفرد بغياب الحجارة الرملية الحمراء، فقد اقتصر استخدام الرخام الأبيض على أضرحة الأولياء فقط. كما أن هذه القبور تتميز أيضاً بظللها المكسوة بأم اللآلئ في تقنية ارتبطت بكجورات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر (الصورة 382).

لقد كان القصر في فتحبور مجمعاً فخماً (أبعاده 340 في 275 متراً) مع مناطق عامة إلى الطرف الشمال الشرقي وأخرى خاصة إلى الطرف الجنوب الغربي. ويقع المدخل الرئيس إلى الشمال الغربي من القمة عبر بوابة الفيل (G) التي تخربت حالياً، لكنها معروفة من الرسومات الموجودة في الكتب (الصورة 365). ويبدو أن طبقة النبلاء عاشت في منطقة مثلثة مكوّنة من خان يقع داخل البوابة والسور الشمالي من المسجد الجامع والسور الغربي من القصر. وعلى الزائر المار من بوابة الفيل المرور عبر سلسلة من الممرات والبوابات، التي تخربت معظمها الآن أو أحيطت بأسوار، ومن ثم الوصول إلى الفناء في أقصى الشمال الشرقي المعروف برواق الدولة («ديواني عام» H على التخطيط). إن هذا الفناء الفسيح (أبعاده 100 في 50 متراً) كان محاطاً بأروقة، فضلاً

342. الفناء الثاني من القصر، فتحبور سيكري.



341. ساتر من الرخام، ضريح سليم جشتي (4-1573)، فتحبور سيكري. L) خوابكة؛ M) دفتر خانة؛ N) بانج محل؛ O) قصر جود بي؛ P) الحرم.

وهياكل معيارية. ويمكن تلخيص عملية إنشاء فتحبور سيكري بسلسلة من الهياكل المترابطة رُكبت بجوار بعض فوق قمة جبلية زوّدت المشروع بالحجر الرملي الأحمر اللازم. وقد أقحمت المدينة بين مدينة سيكري القديمة الواقعة إلى شمال شرق صومعة سليم جشتي (A في التخطيط) إلى الجنوب الغربي. ويحيط بالمدينة سبعة كيلومترات من الأسوار الحجرية الضخمة وسواتر أو متاريس (parapets) ومنافذ (لا تظهر في التخطيط) ما عدا الطرف الشمال الغربي حيث كان شط لاهور الذي اختفى عن الوجود. وكانت مساكن الناس منتشرة خارج الأسوار في دائرة نصف قطرها عشرين كيلومتراً في حين انتشرت على الأطراف الحدائق الملكية ودور الاستراحة ومنطقة لهو وقمار، فضلاً عن مدرسة تجريبية متخصصة في دراسة اكتساب اللغة لدى الأطفال. وقد رُتبت المباني ضمن المدينة في طريقتين: المباني الخدمية كالحانات (B) ودار المسكوكات أو معاملها (C) ومجمع سوق طويل (D) (بالفارسية چهار سوک) جعلت متعامدة على المحور الجنوبي-الغربي-الشمالي-الشرقي من القمة، في حين جعلت مشيّدات القسم الإمبراطوري، ومنها المسجد الجامع (E) ومنطقة سكنية وإدارية عرفت بمنطقة القصر (دولت خانة)، في زاوية من القمة وبواجهة القبلة.





343. العمود المركزي، ديواني خاص، فتحبور سيكري.

العالمي في البلاط المغولي. وجُعِلت على الطرف الجنوبي من انوب تالاو غرفة نوم أكبر، المسماة «خوابكه» (L)، وعلى أقصى الجنوب هناك فناء آخر مع مبنى (M) يتوسط الطرف الجنوبي ويدعى «دفتر خانة» (أي المكتب). وهناك سرادق من خمسة طوابق يعلوه جوسق مقبب (N) ينهض فوق الطرف الغربي من الفناء الثاني، ويعرف حالياً بـ «بانج محل» (أي «القصر ذو الطوابق الخمسة»); إذ إنه أعلى مبنى في مجمع القصر. وهو عبارة عن بناء هرمي متوازن يطل على الفناء إلى الشرق، وجُعِل محاطاً بمبانٍ مدنية، كما أنه نقطة الانتقال من المناطق العامة للطرف الشمالي الشرقي إلى الخاصة إلى الطرف الجنوبي الغربي، التي تضم بضعة فناءات فسيحة وسرادقات اكتسبت أسماء لا تمت بصلة بوظيفة كل منها في القرن السادس عشر. فقصر «جوده باي» (Jodh Bai's palace) (O) على سبيل المثال، ربما كان مسكن السلطان أكبر، أما المبنى الطويل المفتوح الملحق به والواقع على الطرف الجنوبي الغربي فربما كان قصر الحريم. إن معظم هذه العمائر كانت هياكل من العوارض بحدودٍ حادة جرى عليها التعديل لإضافة ظللٍ حاجبة (awnings) وسواتر من القماش، وربما تكون الخيام قد استخدمت أيضاً للغرض نفسه في الفناء. وقد التزم المؤرخون المعاصرون الصمت حيال قصر أكبر في فتحبور، كما أن ندرة الدليل النصي والتاريخي جعل من تناول هذه العمائر في سياقها أمراً شاقاً، وأفضى إلى الكثير من التكهنات والنظريات الخيالية. لذا اعتمدت التأويلات الخاصة بأغراض

على لوجيا من خمس بائكات وسواتر من الحجارة الرملية المنحوتة، يبرز من وسط الطرف الغربي. وكان الفناء يُستخدم لاستقبال العامة وللمراسيم ولصلاة الجماعة، ويبدو أن الإمبراطور كان يجلس في المقصورة الملكية (loge) بمواجهة الشرق. وهناك بابٌ صغير مقام على الركن الشمال الغربي من رواق الدولة تُفضي إلى الفناء الثاني (الصورة 342) التي استخدمت، على ما يبدو، لمناسبات شبه عامة. ويوجد على الطرف الشمالي سرادق من طابقين (I)، عُرف بين الناس بـ «ديواني خاص» (أي الرواق الخاص). وبداخله وجد عمود مركزي بكتيفات منحنية (curvili - ear brackets) يدعم المنصة المستديرة بدرابزين من السواتر الحجرية المخرّمة (الصورة 343) يبدو أنها كانت العرش. ويوجد أيضاً جسور جُعِلت على شكل سواتر في الأركان تصل المنصة بالمشى الذي يطوّق الغرفة. وعلى المستوى نفسه من الخارج توجد شرفة (بالكون) محمولة على كتيفات. وعلى الطرف الجنوبي من الفناء يُلاحظ لوح بحجم الإنسان حيث كان أكبر وحاشيته يلهون بلعبة تُشبه الطاولة، فضلاً عن برميل صغير (J) عُرف بـ «أنوب تالاو»، كان يملؤها أكبر بالقطع النقدية بين الأعوام 89-1579 في موسم جمع الهبات للفقراء والمعوزين. وعُرفت البناية بـ «منزل السلطان التركي» (K) وتتميّز بمشاهدتها من رسومات الحيوان والطير المنحوتة بحلية نافرة منخفضة على الدادو الداخلي مستوحاة من أغلفة المخطوطة الفارسية (الصورة 87 على سبيل المثال)، كما أنها دليل آخر على رواج الأسلوب التيموري



344. جار مينار، 1-1590، حيدر آباد.

قوينلو التركماني الذي كان حاكماً على تيلينغانا، الواقعة إلى أقصى شرق الأراضي البهامية. وكانت كلا الدولتين شيعيتي المذهب وتمتعت بأواصر قوية مع الصفويين في إيران، وكانتا مركزين قوين لرعاية الأدب والرسم والعمارة. فقد حكمت سلالة عادل شاه من بيجابور، التي حافظت على الكثير من العمائر المهمة أكثر من أي مدينة أخرى في الهند ماعدا دلهي، وربما كان الحاكم الخامس إبراهيم الثاني (للاطلاع على صورته، انظر 373) أروع راعي في الديكان. وقد امتاز الأسلوب العماري المحلي هناك بتجانسه من بين الأساليب الديكانية، من حيث الجمالية والتركيب، وتلخص ذلك الأسلوب في ضريح نجل إبراهيم، محمد (العهد 1526؛ الصورة 356).

أما دولة القطب شاه فقد حكمت أول الأمر من كولكوندا، بيد أن أسلوبهم العماري تجلّى في حيدر آباد التي خطط لها الحاكم الثالث من السلالة العام 1-1590، محمد قولي (العهد 1580-1612)، فقد كانت حيدر آباد ضاحية من حصن كولكوندا. وقد وصف رحالة ومؤرخون حدائقها وأسواقها وقصورها، بيد أن الصرح الأكثر إثارة للإعجاب كان «چار مينار» (الصورة 344) وهو ممر قوس النصر في مركز المدينة. فمن حيث الموقع والغرض، يُشبه چار مينار «تن دروازه» المشيدة قبل نحو مائة وسبعين عاماً في أحمد آباد (الصورة 202)، لكن بوابة أحمد آباد أفخم بكثير؛ إذ تبلغ مساحة الطابق الأرضي لچار مينار ثلاثين متراً مربعاً، كما أن كل قوس من الأقواس الأربعة المستدقة الرأس يتجه حسب البوصلة لـ 10.8 أمتار فضلاً عن المنائر الشاهقة في كل ركن، إذ تنهض كل منها على ارتفاع 55.8 متراً فوق سطح الأرض، ويستدل على كل طابق من طوابق المنائر بشرف مقببة (arcaded balconies)، وهي سمة عُرِفَتْ بها العمارة القطب شاهية، في حين توجت المنائر بالجواسق الدائرية ذات الأقواس المستدقة الرأس المزدانة بحلية مورقة في القاعدة، كما في مثيلاتها من عهد عادل شاه في بيجابور (الصورة 356). أما المنفذ إلى المبنى فأضاف لها المزيد من الروحانية

القصر وأجزائه العمرانية على التحليل الشكلي لهم. فالقصر شيد للاستفادة من الموقع، في حين جعل بانج محل (N) تاجاً فوق باقي المشيدات. ففي اسطنبول أقحم السلاطين العثمانيون قصورهم ومسجدهم في النسيج الحضري الموجود أصلاً (راجع الفصل الخامس عشر)، في حين جرى العكس في فتحبور، إذ تكوّن النسيج المعماري الذي ضمّ القصر من معالم الأرض وخطوطها وموقع المدينة القديمة وصومعة سليم جشتي. أما في حالة طويقيو، فقد كان هناك تقدم طولي واضح من العام إلى الخاص، إذ اقتيد الضيف بين سلسلة من الفناءات المنعزلة الواحدة تلو الآخر قبل الوصول إلى السلطان. وكانت هناك مجموعة من المناطق المتاخمة رتبت عشوائياً من العام إلى الخاص، من رواق الدولة (H) وحتى قسم الحريم (Q). ولم يكن هناك حاجة لتشجيع الضيف، إذ هذا المغول حذو الفرس في بروتوكولات استقبال الضيوف، فقد كان الحاكم يخرج على جواده في استقبال الضيف الشرفي. كما أنه كان هناك محور متدرّج من الظهور الملكي بدءاً من محور الشمال-الجنوب عبر «ديواني خاص» (I)، والفناء الذي يضمّ لوحة الطاولة، ثم اجتياز البائكة البارزة المطلة على برميل الهبات «أنوب تالاو» (J)، وأخيراً الولوج إلى النافذة الصغيرة الناتئة من الواجهة الجنوبية من «الدفر خانة» (M). وقد تكون هذه الشرفة هي الـ «جهاروكة» (jharoka) أو العرش المظلل الذي يمكن رؤية نماذج منه في قصور مغولية أخرى كما في القلعة بلاهور والمعروفة من الرسوم المعاصرة (375). إن من أهم أماكن الالتقاء في فتحبور سيكري هي النقاط المؤطرة والمرتفعة حيث يجلس الإمبراطور في ظهوره الملكي.

لقد صاغت العمارة المغولية سماتها المعمارية الخاصة بها خلال عهد السلطان أكبر، عندما فاقت عجلة العمارة المتسارعة حمى البناء التي شهدتها القرنان الماضيان خلال عهد آل طغلق (راجع الفصل الحادي عشر). فقد انعكس توسع حدود الإمبراطورية المغولية على عمارتها، إذ هاجر الحرفيون إلى البلاط المغولي؛ وهكذا انصهرت عناصر متنوعة من الأساليب الهندية المبكرة والآسيوية المركزية والفارسية في بوتقة واحدة مع الحجارة الرملية الحمراء المنتشرة في كل مكان، التي لم تكن متوافرة وحسب، بل وسهلة النحت أيضاً، فضلاً عن جمالها وجاذبيتها ولونها الذي احتكرته العمارة الإمبراطورية. كما غدا البناء القائم على العوارض سمةً غالبية في عمارة القصور، في حين اقتصرت عمارة الأقواس على المساجد والأضرحة والمداخل الفخمة.

وفي الوقت الذي كانت فيه العمارة المغولية تتبلور في شمال الهند، كان هناك أسلوب ناشئ آخر في الديكان يجمع معالم من الإرثين الإيراني والهندي ويشق طريقه إلى الوجود. وقبل نهاية القرن الخامس عشر، كانت المنافسة المشتدة رحاها بين مسلمي الديكان الأصليين والدخلاء تقوّض نظام البهاميين، السلطنة القوية التي حكمت في شمال الديكان من كولباركه منذ العام 1347 (راجع الفصل الحادي عشر) (الصور 197 و 198). وقد خلفهم خمس سلالات محلية، كلهم من خدام سابقين؛ إذ كانوا في تصارع مستمر فيما بينهم، لكنهم اتحدوا لبعض الوقت سنة 1564 لسحق الدولة الهندوسية في فيجاياناكار، الواقعة إلى الجنوب مباشرة، وسلبوا عاصمتها الثرية في تاليكوتا. وقد جذبت نجاحاتهم اهتمام المغول، إلا أن الديكان لم تنضم إلى السلطة المغولية قبل العقد 1680 وفي عهد اورنغزيب.

وقد كانت الدولتان اللتان حكمتا أطول مدة بعد البهاميين هما سلالة عادل شاه (العهد 1490-1686) المنحدرة من يوسف عادل خان، التركي الذي كان حاكماً على بيجابور لدى البهاميين، وسلالة قطب شاه (العهد 1512-1687) المنحدرة من القائد القرة



345. ضريح أكبر، 13-1605، سيكاندرا.

بلقب «أمانة خان» (أي «النبيل الأمين») كما أنه المسؤول عن نسخ غيرها من النصوص في تاج محل. ويجثو ضريح أكبر فوق منصة مكسوة بالحص الملون (مساحتها 104 أمتار مربعة؛ وارتفاعه 9.14 أمتار)، وللضريح أروقة وبوابات بارزة على جهاته الأربع، وجُعِلت هذه البوابات من الحجر الرملي وداخل أطر مستطيلة مستوحاة من أشكال من البوابة الإيرانية الكلاسيكية (البشطاق)، كما أنها رُصِّعت بالرخام.

والضريح (الذي تبلغ مساحته 52 متراً مربعاً) فعبارة عن ترتيب هرمي من ثلاث طبقات من السرادقات التي جُعِلت من الحجر الرملي الأحمر مع سرادقات مقببة (Chahatris) في الأركان. ويُفضي بهو ذو ديكور بهي من الحص الملون صيغ على الطريقة الفارسية (الصورة 346) إلى مُنحدر نازل إلى غرفة القبر المقببة في قلب البناية. وإلى الأعلى، يوجد فناء مفتوح يضم قبر الإمبراطور الرخامي المحاط بسواتر رخامية مخرّمة؛ ويتناغم لون الرخام الأبيض المذهل مع الحجارة الرملية الحمراء المستخدمة في كل مكان، وكذلك التباين الحاصل بين ثنائية الضوء والعمّة فوق القبر وفي أرجاء القبو (السرداب). وهذا البناء مؤشّر حي على الانتقال من إرث الضريح المقبب التقليدي، كما هو الحال في ضريح همايون (الصورة 336) قبل نحو نصف قرن إلى الابتكار. فمن حيث طوابقه المتناقصة من الأروقة المعمدّة، تنتمي عمارة هذا الضريح إلى الإرث الأم من البناء ذي العوارض المستخدم في تشييد القصور، في حين استُمدت المنصة والبائكات المقنطرة والبهو المزدان بالحص الملون والبوابات الشاهقة البهية بزخرفتها التي جُعِلت من الترصيع بالحجر للتعويض عن الآجر، كلها سمات مستوحاة من الإرث التيموري في البناء المقوَّس.

لقد تطوّر التشطيب البارِع والديكور الملون اللذان ميّزا منفذ الضريح في سيكاندرا في قبر أصغر حجماً يقع إلى الشرق من نهر اليامونة مقابل أكرا (الصورة 347)، ويضمّ

والهبة، إذ يُظهر جزؤه الأعلى ابتكاراً مهيباً يتناغم مع المنارات الأربع المشوقة. ولقد شهدت وتيرة النشاط العماري في الإمبراطورية المغولية انتقالاً نوعياً في عهد نجل السلطان أكبر وخليفته «جيهان كير» من المشاريع العامة إلى العمارة ذات الطابع الخاص بالسلطان، ومنها إنشاء قصور الصيد والحدائق العامة والمعتزلات الفخمة، التي تخرب معظمها. وقد كان الربع الأول من القرن السابع عشر حقبة انتقالية وتجريبية؛ إذ تميّزت مشيداته بسطوحها المنمّقة بإسراف، وبأنواع المواد من الحجر الرملي إلى الرخام الأبيض والتليس أو الترصيع بالحجارة (stone intarsia) والحص الملون والآجر. إن أهم عمل يُسجل في مطلع عهد جيهان كير هو بناء ضريح أبيه (الصورة 345) في سيكاندرا على بعد ثمانية كيلومترات شمال غرب أكرا. وقد أنشئ الموقع برعاية السلطان اللودي سيكاندار (العهد 1517-1489) وسمي الموقع على اسمه، ثم اختاره السلطان أكبر وأنشأ فيه حديقة «بيهيشث آباد» (أي نُزل الفردوس)، بيد أن البناء الحقيقي للضريح بدأ بعد وفاته في السادس عشر من تشرين أول / أكتوبر من عام 1605. وتفيد كتابة حُفرت على منفذه بأن المبنى أنجز بحلول العام 1613، أي ثماني سنوات بعد اعتلاء جيهان كير العرش.

ومثل ضريح همايون في دلهي جُعل ضريح أكبر في سيكاندرا وسط حديقة غناء وفسيحة (مساحتها 765 متراً مربعاً) وداخل سور عالٍ ومقسّمة إلى أجزاء بقنوات مياه. ويبدو المنفذ الذي جُعل من الحجارة الرملية الحمراء متوجاً بأربعة منائر من الرخام الأبيض ومزخرف ببذخ بالرخام الأسود والرمادي والأبيض زُخرفت جميعاً داخل ألواح ذوات تصاميم هندسية وأرييسك زهري فخم شبيهة بأنماط استخدمت في المنسوجات. وتُشبّه الأبيات الشعرية الفارسية على الإطار حول العقد الضريح وحديقته بالفردوس، وتُفيد بأن الخطاط الذي نفّذها هو عبدالحق شيرازي الذي كُرم





347. ضريح اعتماد الدولة، 8-1622، أكرّا.

التي طُمرت بين الرخام، في حين جرى دمج التصميم الهندسية التقليدية والأرييسك بموتيفات تمثيلية مثل كؤوس الخمر ومزهريات مع أزهارها وأشجار السرو وغيرها من المتع البصرية؛ لتقترب من الوصف الباذخ للفردوس الأعلى في القرآن. إن الترصيع المتواشج بالألوان المتباينة بالأصفر والبني والرمادي والأسود المتناغمة مع الرخام الأبيض الأملس ينبئ بالولوج في مرحلة لاحقة من الرخام الأبيض المزخرف بالذهب والأحجار الكريمة التي ستطبع المباني الباذخة في المراحل المتأخرة من الرعاية المغولية.

العمارة في عصر المغول المتأخر (1628-1858) ومعاصريهم:

لقد حققت العمارة المغولية لحظتها الكلاسيكية في عهد نجل جيهان كير وخليفته شاه جيهان، أحد أكرم رعاة العمارة في الإمبراطورية المغولية، ففي عهده أتاح التخطيط المركزي تناسقاً ثنائياً وخضعت الطرز والأشكال للتقييس والتحديد. فطرز مثل العقد المدبب الوسط أو المفصص انتشرت في كل مكان، في حين حلّ الرخام الأبيض والجص المزخرف العالي الجودة بوصفهما من الكسوات المفضلة والرائجة محلّ الحجارة الرملية الحمراء؛ إذ كانا مصقولين بإسراف ومزخرفين على نحو عجيب بالحلية النافرة والترصيع الملون والمحفور. وكما هي الحال في البلاط العثماني تحققت وحدة الأسلوب عبر مؤسسة البلاط التي ضمت تحت لوائها المعماريين الذين عملوا بالقرب منها وإشراف مباشر من الإمبراطور.

بعد وفاة جيهان كير (سنة 1627) بسبع سنوات، أنجز نجله شاه جيهان ضريحاً لأبيه في

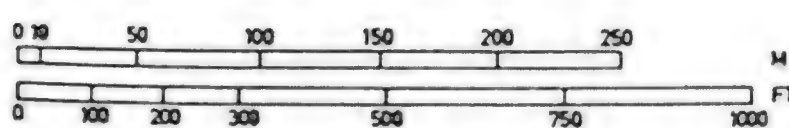
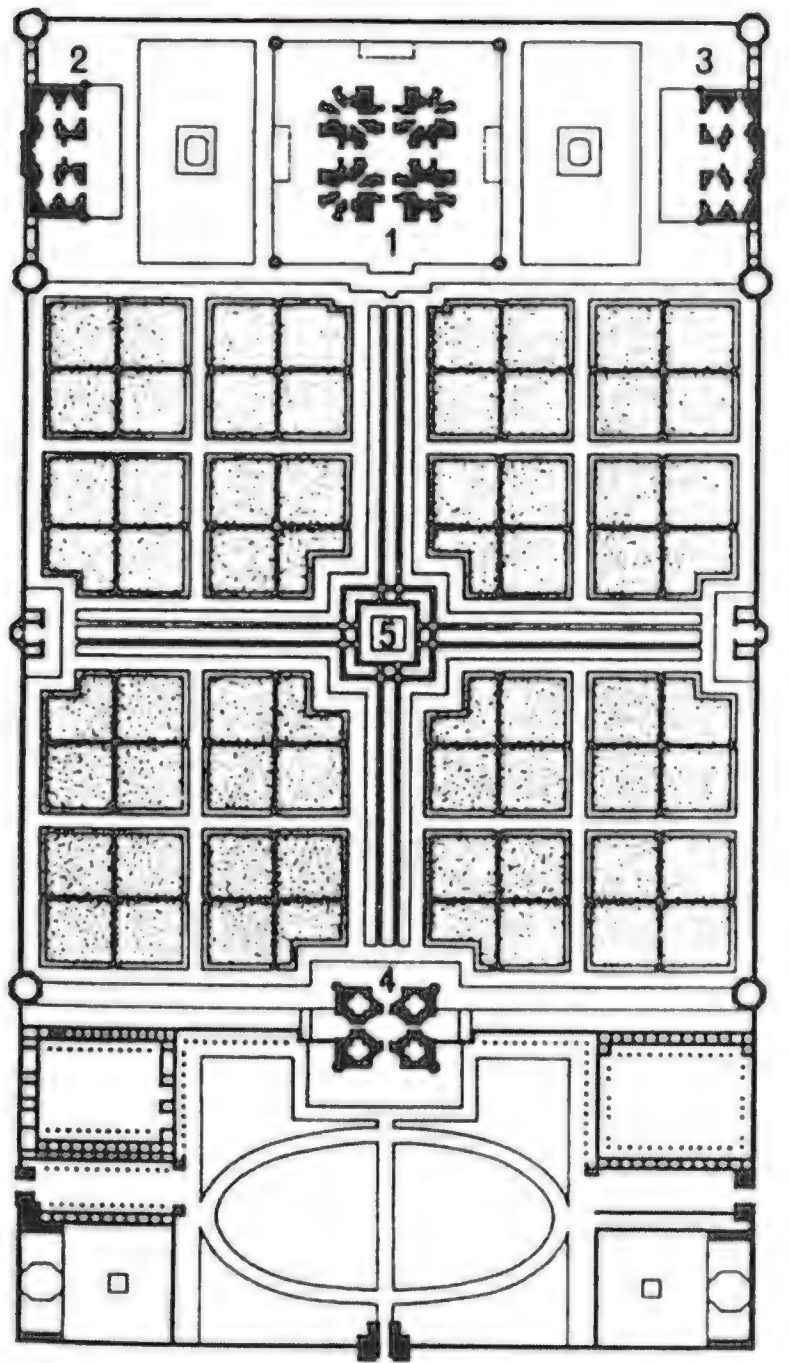
رفات وزير الخزانة لدى السلطان جيهان كير، ميرزا غياث بيك المعروف بـ «اعتماد الدولة» (أي عماد الدولة)؛ فقد أصبحت ابنته ميهر النسا (أي «شمس النساء») زوجة جيهان كير «نور جيهان» (أي «نور الدنيا») وهي التي أشرفت على إنشاء الضريح خلال ست سنوات من وفاة أبيها سنة 1622. والقبر يتوسط حديقة رباعية، وقد جعل السور العازل ودار الضيافة على نهر اليامونة والمنصة من الحجارة الرملية الحمراء التقليدية المرصعة بالرخام الملون، بيد أن القبر ذاته يعدّ الأول في الهند من حيث استبداله الحجارة الرملية الحمراء بالرخام الذي جعلت منه الأرضية المرصعة بالحجر المتعدد الألوان (polychrome pietra dura inlay). ويضمّ المبنى الذي يبلغ طول ضلعه إحدى وعشرين متراً حجرة القبر محاطة بغرف مستطيلة مزدانة بديكور من الجص الملون والمزخرف في أسلوب فارسي معروف. وقد جعلت في كل ركن من الأركان الأربعة أبراجاً مئمنة تشبه المنائر، فضلاً عن سرادق صغير أو طابق علوي ينهض فوق القبر. وهناك ثلاثة أبواب مقوسة على كل جانب توفر الظلال لتتناغم مع السطوح اللامعة، في حين دلت الطنوف التاجية وحافات السقف على متانة الخطوط الأفقية وتماسكها.

إن هذه العمارة المتواضعة الشبيهة بالجوهرة مذهلة لديكورها البهيج الباذخ وتناغمها اللوني الهادئ. ففيها يُلاحظ التغير الحاصل في تقنية الترصيع التقليدية، فالترصيع التقليدي بالرخام الملون (Opus sectile) استبدل بالترصيع بالحجارة (pie - ra dura) مثل حجر اللازورد واليشب والتوباز والعقيق، والعقيق الأحمر وغيرها



348. ضريح جيهان كير، 34-1627، لاهور.

355. حدائق شاليمار، لاهور، أنجزت 3-1642.



شاديرا خارج مدينة لاهور، التي تمتعت بأهميتها الجغرافية لوقوعها على مفترق طرق قوافل دلهي ومولتان وكشمير وكابل، إذ امتدح الزوار حسن مساجدها وأسواقها وقصورها وحدائقها وعمائرهما، التي لم يصمد منها إلا القليل. وبالنسج على منوال الطراز المغولي جعل ضريح جيهان كير وسط حديقة رباعية صُممت مبدئياً في حياته، ويقع الضريح إلى الشرق من مسيح بلغت مساحته 500 متر مربع يحده نهر راوي. وإلى الغرب شُيّد فناء فسيح ومسجد. وكما هو الحال في ضريح أكبر بسيكاندرا، قُسمت الحدائق إلى ستة عشر مربعاً في حين وضع القبر على منصة ضخمة مساحتها 85 متراً مربعاً. والمرقد على العكس من سابقه، عبارة عن طابق أرضي منفرد وأربعة منائر شاهقة عند كل زاوية منه (الصورة 348). وكان القبر في أعلى الطابق، لكنه نُقل إلى مكان آخر الآن، وكان محاطاً بسواتر من الحجر المنحوت وتُرك مفتوحاً على غرار ضريح أكبر في سيكاندرا (الصورة 345)، ونُسج ديكوره الخارجي على منوال معاصريه من العمائر، إذ زُخرفت سطوحه المكسوة بالحجارة الرملية الحمراء بالرخام الأبيض وعلى أشكال مثل أواني الخمر والمزهريات.

أمّا تاج محل (الصور 349 و 350) الذي شُيّد شاه جيهان في ذكرى وفاه زوجته الأثيرة عنده ممتاز محل، فأكثر شهرةً من مثيله الذي بناه لأبيه؛ وبالفعل فإن تاج محل يعدّ أشهر إنجاز في العمارة الإسلامية ومرفوع الذكر لدى البشر. وقد أصبح المنظر المميز لهذا المبنى، كما هي الأهرامات أو برج إيفل أو بيزا، أيقونة للبلد الذي يشمخ فيه. وقد بدئ العمل به بعد وفاة ممتاز محل المفاجئة سنة 1631 بوقت قصير، وأنجز



351. تفاصيل من الدادو، أكرا، تاج محل.

الممتدة. ومعظم النصوص كانت قصار السور القرآن عن مسائل أخروية ولا سيما يوم الحساب. وقد جرى الاعتقاد بأن التأكيد على أمور القيامة والحساب في النصوص التي صممها أمانة خان، هي رسالة مفادها أن المبنى يُراد منه تجسيد تمثيلي لعرش الله فوق جنات الفردوس يوم الحساب. ويُلاحظ على داخل الضريح وخارجه شريط مستمر من الدادو قوامه نباتات زهرية في حلية نافرة منخفضة (الصورة 351)، كما يُلاحظ تكرار الموتيف نفسه في الترصيع الموجود على قبري شاه جيهان وزوجته، وفي الحجر الرملي الأحمر على الهياكل المحيطة. وقد استمدت هذه الموتيفات الزهرية من نقوش من نماذج عشبية أوربية ظهرت أولاً في الفن المغولي في مخطوطة نُفذت لجيهان كير سنة 1620 (على الأرجح)، ومنذ حقبة شاه جيهان غدا هذا الموتيف منتشراً في كل مكان وفي الفنون المغولية كلها.

لقد كان شاه جيهان راعياً فذاً لقصور ومساجد أخرى، وحين توليه السلطنة أمر بتجديد قلعة أكرا، وتم ذلك سنة 1637، وضمّ ثلاثة فناءات رئيسة وهي المنطقة الخاصة بالعامّة (بالفارسية ديواني خاص وديواني عام)، ومنطقة خاصة بالكنوز والمقرين تعرف اليوم بـ «ماجهي بافان»، وبلاط سكني يعرف اليوم بـ «حديقة الكروم» (أنكوري باغ). ويقع البلاط الأول بالقرب من المدخل، والآخران، وهما خاصان بالإمبراطور وحاشيته، فمطلان على النهر. أمّا المسجد الجامع الواقع ضمن القلعة، فيعرف اليوم بـ «موتي»

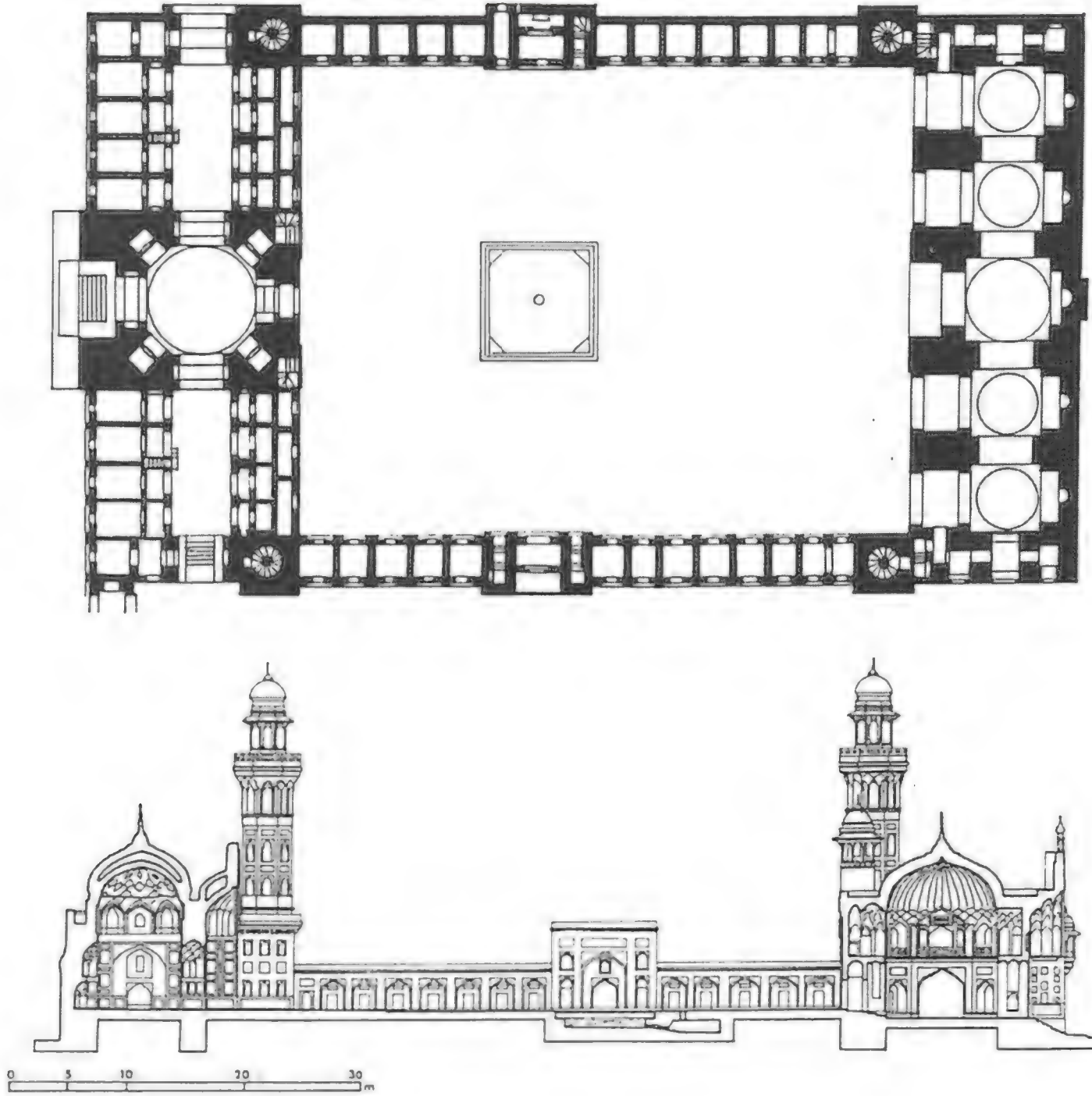
سنة 1647. وقد اشترك في عمارته ثلاثة مهندسين هم: أحمد لاهوري وعبدالكريم معمر ومكرمات خان، بيد أن أحمد لاهوري كان المهندس الرئيس على ما يبدو. وقد حذوا حذو التصميم المعروف وقتئذٍ، إذ جعل المرقد في حديقة رباعية فسيحة (أبعادها 308 في 554 متراً)، ولكنه يختلف عن سابقه بوقوعه إلى الطرف الشمالي وعبر ضفة النهر، وليس في الوسط، فضلاً عن المنفذ الذي جعل إلى الطرف الجنوبي. أمّا الضريح والمنصة فمصقولان بالرخام الأبيض، وبمواد بلورية شفافة مما يميّز هذه العمارة عن غيرها ذوات الحجارة الرملية الحمراء غير النفاذة، وعن مبنيين آخرين يكتنفان الضريح، وهما دار ضيافة إلى الشرق ومسجد إلى الغرب. ومن حيث التخطيط والكتلة يُعد الضريح أنموذجاً متقدماً لضريح همايون في دلهي (الصورة 336)، لكن القبة البصلية الفخمة قائمة على بدنٍ أعلى، كما أن السرادقات الركنية الصغيرة جعلت بجوار البدن، والحجرات الثمينة في الأركان متصلة ببعض بطريقة أكثر منطقية، في حين أطرت المنارات الأربع المبنى. إن هذه الصورة المتوازنة بعناية تنعكس في مياه القناة التي تقسم الحديقة، كما أنها ازدانت أيضاً بالديكور الرخامي المصقول والمنحوت على نحو تفصيلي ومنمنم.

وعلى العكس من ضريح اعتماد الدولة، لتاج محل ديكور ترصيع (pietra dura decoration) منضبط جعل في مجاميع الأرييسك الرشيق والنصوص



351. تفاصيل من الدادو، أكرا، تاج محل.

354. ديواني خاص، القلعة الحمراء، 1639-48، دلهي.



(أي مسجد «اللؤلؤة») نسبةً إلى الرخام الأبيض البلوري المستخدم على السطوح الداخلية، ولم يكتمل قبل العام 1653 بعد أن نقل شاه جيهان العاصمة إلى دلهي. وقوام المسجد رواق صلاة مستطيل (أبعاده 49 في 17 متراً) مقسم بأكتاف متعامدة إلى ثلاثة أروقة من سبع بائكات مسندة إلى عقود محارية (cusped arches) ومتوجة بثلاث منائر بصلية الشكل. وقد شُيّدت نسخة أخرى أكبر من هذا المسجد في أجمر سنة 1636-37، وقد تميّز مسجد موتي في أكرا بنظامه الإضافي من البائكات المقنطرة، وهو الطراز المفضل من المساجد الصغيرة المنفذة برعاية إمبراطورية.

إن التخطيط ذا الرواق المنفرد الذي استخدم في مسجد شير شاه في دلهي (الصورة 334) كان المفضل أيضاً في بناء المساجد الجامعة الفخمة ذات الفناءات الفسيحة وأروقة صلاة ضيقة وواجهة فخمة (بشطاق) متوجة بثلاث أو خمس منائر. فجامع وزير خان في لاهور (الصور 352 و 353) الذي بناه طبيب البلاط حكيم علي من چنيوط سنة 1634-35، أنموذج من هذا الطراز. فللفناء المستطيل المعبد (أبعاده 51 في 39 متراً) أربع منائر مثمانية ركنية ومحاط من جوانب ثلاثة بأروقة كل منها منفرد، وعلى الجانب الرابع، أو جانب القبلة، يوجد رواق صلاة ثلاثي القباب وبوابة فخمة. وجُعل المدخل الرئيس فسيحاً من جهة الغرب ليحتضن حجرة مثمانية مقببة خاصة بالسوق المتاخم. وبناء المسجد من الطابوق والفسيفساء المزجج والجص المزخرف، وهذه المواد المستوحاة من الإرث البنجابي جعلت منه قريباً على مساجد المغول في شمال الهند. فعلى سبيل المثال، المسجد الجامع في أكرا شُيّد من الحجارة الرملية الحمراء مع الرخام الأبيض الذي استخدم على نحو منفصل في مجاميع النصوص؛ وقد أنجز سنة 1648 برعاية ابنة الإمبراطور شاه جيهان من زوجته ممتاز، جيهان نارا، وقد جُعل للمسجد

المنتشرة في كل مكان، ماعداً جانب النهر. أما القلعة التي جُعلت أضخم من مثيلتها في أكرا، فأعدت بتخطيط محوري صارم، وامتد السوق المسقوف من بوابة لاهور إلى المدخل الرئيس إلى الغرب، إلى فناء أمام الرواق الخاص بالعمامة (ديواني عام). كما شُيّد سرادق ذو عماد (أبعاده 57 في 21 متراً) من الحجارة الرملية الحمراء، ويُشبه رواق العمامة في حصن أكرا، بيد أن له عرشاً رخامياً مسقفاً بأعمدة درابزون تحمل مظلة حجرية منحنية، في حين زُيّن الجدار الخلفي للعرش بألواح من الرخام الأسود المرصع بالحجر الملون بمجاميع حلية نباتية وزهرية. وتُظهر اللوح الصغيرة خلف العرش وفوقه «أورفيوس يعزف على قيثارته»، ذات الأصول الفلورنسية. وإلى الشرق وفي المقدمة يطل على النهر صف من الحُجرات الإدارية والسكنية مرتبة على طول القناة، ومعظمها عبارة عن سرادق مسطح السقف ومنفرد الطابق ومبني من الرخام أو الطابوق ومكسو بالحص الأبيض المصقول. ولكل منها ظلة صغيرة (أو منار edicule) في كل ركن من أركان السقوف، وتحتوي واجهاتها على صف من العقود المحارية وبأحجام متماثلة، ومركزة على أكتاف أو أعمدة محمية بطنوف واسعة. إن أفخم جزء وأكثره بذخاً هو قسم الحريم، والذي يُعرف أصلاً بـ «امتياز محل»، لكنه يسمى الآن «الرانك محل» (أي القصر الملون)، فضلاً عن الـ «ديواني خاص» (أي رواق الحاشية أو المقرّين) (الصورة 354)، وقد جعل ديكورها ملوناً ومرصعاً بالذهب والأحجار الكريمة والرخام المنحوت ببذخ.

كان شاه جيهان كوالده مولعاً بالحدائق ورعايتها رعاية كريمة، وقد طوّر جيهان كير مدينة كشمير بوصفها منتجعاً صيفياً للبلاط، وكان من أولوياته بوصفه إمبراطوراً، تأسيس حديقة حول الينبوع الطبيعي في فرانك الواقعة إلى الجنوب من سرينكار، وبالفعل دشنت زيارته إلى هناك سنة 21-1620 النشاط العماري للحديقة. إذ أمر نجله الأمير خُرم (الذي سمي لاحقاً بـ «شاه جيهان») بحسر الجدول المحيط بـ «شاليمار» الواقع على بحيرة دال في سرينكار؛ وقد أصبح الموقع المعروف بـ «فرح باخش» (أي «المبهج») الحديقة السفلى لحديقة شاليمار، كما سمّاها شاه جيهان. وفي سنة 1634 أضاف شاه جيهان إلى الطرف الشمال الشرقي حديقة رابعة أخرى سمّاها «فاض بخش» (أي «واهب الخيرات»)، وما يُذكر أنه بلغ عدد حدائق كشمير 777 (وهو رقم غير موثوق) في عهد جيهان كير. ولمعظمها سرادق مركزي، أما أروعها فجُعل في «فاض بخش» الذي بُني من الحجارة السوداء المحلية، وذلك فوق ينبوع تتجمع مياهه في قناة تشكّل المحور الرئيس من الحديقة. وقد اصطفّت المصاطب والبرك والقنوات الفرعية على طول مجرى المياه للاستفادة من المواقع المنحدرة؛ زُرعت فيها مختلف الأنواع والأجناس النباتية والأشجار التي بلغت المائة عدداً، وكان من بينها أشجار دائمة الخضرة وورود البنفسج وزهرة الشمس وعرف الديك والياسمين وغيرها. ولم تقتصر هذه الأماكن على سحرها وعلى كونها أماكن راحة ومرح، بل كانت تدرّ مدخولاً هائلاً من عائدات الزهور والعطور والمسك وغيرها، وفي نظر أحد الزوار الفرنسيين، كانت لا تقل عن قصر فارساي.

ومن بين أهم مشيّدات شاه جيهان من الحدائق كانت حديقة «باغي فيض باخش وفرح بخش»، المعروفة الآن بـ «حديقة شاليمار» في لاهور (الصورة 355) وأنجزت سنة 43-1642، والاسم مستوحى من مثيلتها في كشمير، ولكنها تتميز بحجمها وسعتها. وكانت تُزوّد بالماء من قناة تربط نهر راوي بالمدينة، وقد حُفرت القناة بإشراف علي مردان خان، المهندس الإيراني الذي لجأ إلى البلاط المغولي سنة 1638. وكان قوام

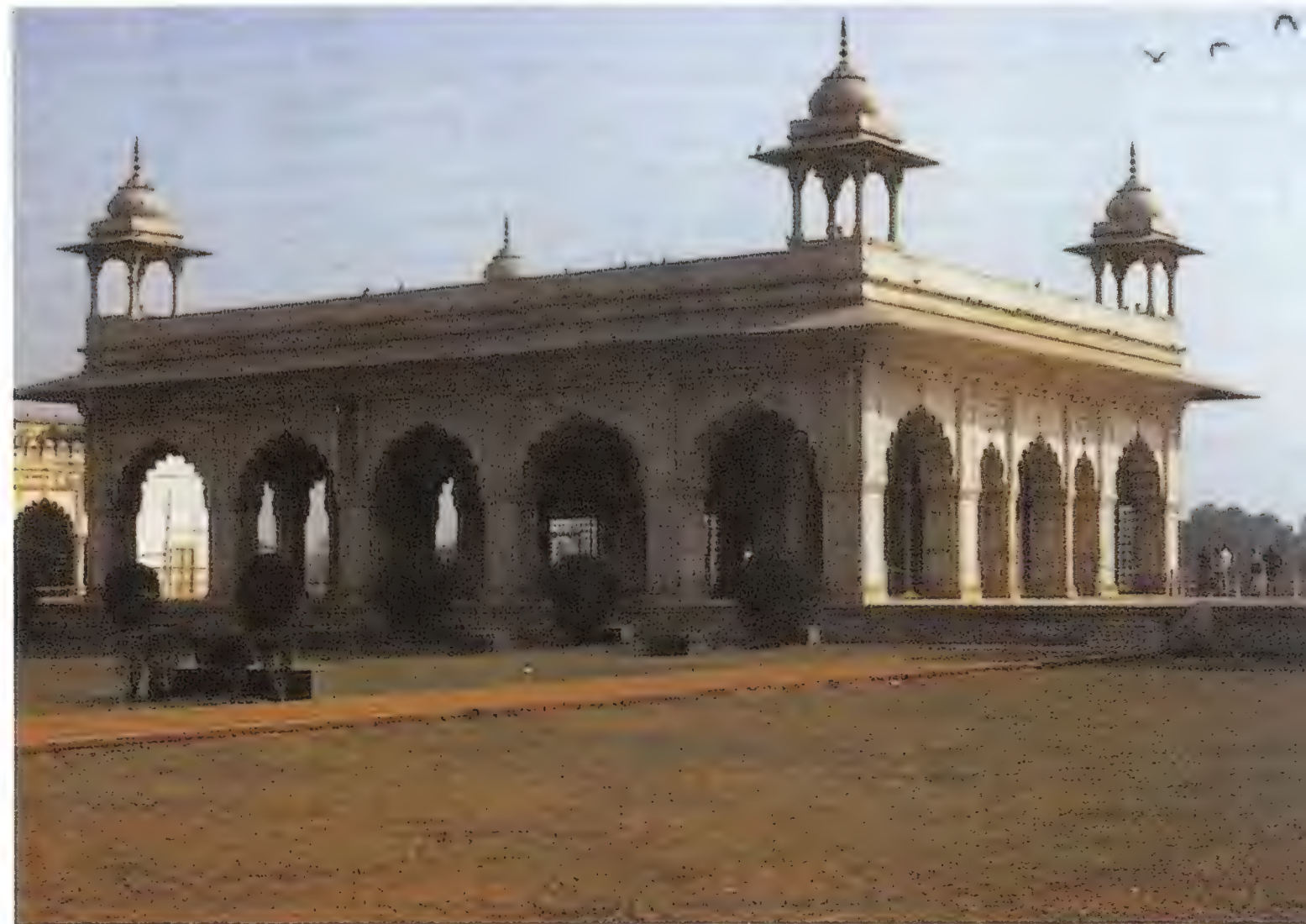


354. ديواني خاص، القلعة الحمراء، 48-1639، دلهي.

تخطيط أكبر من شأنه توسيع بائكات الأجنحة الخاصة برواق الصلاة إلى الضعف. وبالطريقة نفسها كُسي المسجد الجامع الذي شيّده الإمبراطور في عاصمته الجديدة في دلهي، «شاه جيهان آباد» سنة 1656-1650 بالحجر الرملي الأحمر. ويكتنف رواق الصلاة منائر ممشوقة.

لقد جرى الإعداد لإنشاء مدينة «شاه جيهان آباد» برعاية الإمبراطور نفسه منذ العام 1639 وحتى العام 1648، وكان الموقع عشوائياً وشبه مستدير وعلى أرض مرتفعة على طول نهر اليامونة، وشمل معظم مدينة فيروز آباد القرن الرابع عشر. وقد صمّم هذا المشروع الضخم أحمد لاهوري ومهندس آخر هو حميد؛ وأشرف على البناء «غيرة خان» و«مكرمات خان»، وهذا الأخير اشتغل أيضاً في عمارة تاج محل. وضمت المدينة المسورة أزقة واسعة وقنوات مياه وأسواق ومساجد وحدائق ودور النبلاء وقصرًا محصناً سُمّي بـ «لالا قلعة» (أي «الحصن الأحمر») نسبةً إلى السور العالي المشيّد من الحجارة الرملية الحمراء الذي أحاط بالقصور الرخامية البيضاء والحدائق

354. ديواني خاص، القلعة الحمراء، 48-1639، دلهي.





357. منظر من داخل مسجد موتي، 1622، دلهي.

قبة نصف كروية عملاقة (إذ بلغ نصف قطرها من الخارج 43.9 متراً) وتجوو فوق كتلة مكعبة تقريباً (مساحتها 47.4 متراً مربعاً) مع منارة مثنى عند كل ركن من الأركان الأربعة، وتستند القبة من الداخل على عقود نُصِدت بمربعات متقاطعة. وفاقَت الأرضية (ومساحتها 1693 متراً مربعاً) مثيلتها في معبد الآلهة في روما (- Pa theon in Rome) إذ كانت مساحة البناء المغطاة بقبة واحدة الأكبر في العالم. ويعود الفضل جزئياً في إقامة هذا البناء الفخم إلى المتانة الاستثنائية لمادة الملاط المحلية (mortar) التي استخدمت لأول مرة في الحفاظ على تماسك الركام والجص ومن ثم البناء من الحجر المحلي، وهي عملية هشة تماماً. إن الديكور الرئيس على البدن الخارجي للضريح هو الطنف الضخم (عرضه 3.5 أمتار) القائم على أربعة صفوف من



355. حداثق شاليمار، لاهور، أنجرت 3-1642.

التصميم الأولي حديقتان رباعيتان على جانب ممر مائي مركزي وسَّع لاحقاً بادخال شق آخر في الوسط بعرض ستين متراً يضخ ماء من برميل ضخمة ليغذي مائة نافورة. أما الشلالات التي بلغ ارتفاعها خمسة أمتار تقريباً فمن شأنها وصل الوحدات بعضها ببعض، ويمكن للزائر الدخول من المصطبة المنخفضة ليتقدم، كما في القصور المغولية، عبر مناطق خاصة على نحو تتابعي.

لقد أجبر التغلغل المغولي في عمق الديكان في عهد شاه جيهان ونجاح حملتهم سنة 1636 حكام سلالة عادل شاه، على الاعتراف بالسيادة المغولية. ثم عاد شاه جيهان إلى الشمال للتركيز على عاصمته الجديدة في «شاه جيهان آباد»، إذ عين الأمير الشاب اورنغزيب نائباً للملك وقائداً عاماً للقوات المغولية في الديكان. وخلال العقدين اللاحقين انتعشت دولة عادل شاه ونعمت بالاستقرار في بيجابور وتجسد ذلك الرخاء في منتصف القرن السابع عشر في عمارة ضريح محمد علي شاه (الصورة 356) وهو أفخم مبنى يُنسب إليهم كما أنه يتميز ببساطة شكله المذهل. والضريح عبارة عن

356. ضريح محمد عادل شاه، 1656، بيجابور.





358. مسجد بادشاهي، 4-1673، لاهور.

المتاخم لحصن لاهور (الصورة 358). وقد شيد بإشراف أخيه بالرضاعة، فدائي خان كوكة سنة 74-1673، وهو الأخير في سلسلة من المساجد الجامعة التي جعلت من الحجارة الرملية الحمراء، ونسج على منوال مثيله في شاه جيهان آباد. ويُلاحظ تناغم الحجارة الرملية الحمراء للجدران مع الرخام الأبيض للقباب وديكور الترصيع، وبذا تتميز هذه المواد عن الإرث المحلي وقوامه الكسوة بالأجر كما هو في مسجد وزير خان (الصورة 352)، وقد رُصعت الأقواس المستدقة من الوسط بمجاميع الأرييسك الزهري بالرخام الأبيض؛ مما جعل المبنى على الرغم من نسبه العالية ذا مظهر أكثر خفة من سابقه.

وبحلول القرن الثامن عشر أصبحت رعاية العمارة مستقلة عن البلاط المغولي؛ فقد ظهر إلى الواجهة رعاية من الحكام الإقليميين الذين تحدوا المغول بالسير في خطاهم في أسلوب حياتهم وعمارتهم. فعلى سبيل المثال تحالف أمراء أمير من الهندوس الرجبيوت عسكرياً ومن خلال التصاهر مع المغول منذ حقبة السلطان أكبر، فقد انصهرت معالم مغولية مثل معالم «ديواني عام» في قصرهم في قلعة القمة. ومع أفول نجم المغول، قرر المهراجا جاي سينك الثاني (العهد 1699-1727) توسيع نفوذه في

العواضر وحلقة من تويجات النبوفر (اللوتس) على قاعدة القبة. وعلى ما يبدو أن الديكور توقف بوفاة راعيه سنة 1656، فقد بقي التخصيص غير مكتمل.

لقد انشغل عهد أورنغزيب في الديكان بالحروب، وعلى الرغم من أن دلهي ظلت مقر الإدارة في شمال الهند، أقيم القليل من المشيدات فيها، فبعد وقت قصير من اعتلائه العرش أمر الإمبراطور بإنشاء مسجد صغير ملحق بالحصن. ويُعرف اليوم بـ«موتي» (أي اللؤلؤة) نسبة إلى رخامه الأبيض؛ ومن حيث التخطيط فقوام الجامع تقليدي نسج على منوال مسجد ناجينا الذي بناه شاه جيهان في حصن أكرا، بيد أن ديكوره مبتكر؛ إذ استبدلت السطوح المستوية في المباني ذات الطابع الديني المفضلة في مشيدات عهد شاه جيهان بديكور زهري باذخ منحوت في حلية نافرة (الصورة 357). وقد حفلت عرووات العقود (spandrels) بالزهريات وسويقات الزهور، كما أن المحلاق المفروش يُحاكي الأطراف المستدقة للعقود المتوجة بالزنابق. إن ديكور هذه العمارة العجيبة يشي بتحول الموتيف الزهري الواقعي الذي ميز حقبة شاه جيهان إلى تجريدي وعلى نحو مضطرد.

إن أكثر مبنى مثير للإعجاب من عهد أورنغزيب هو المسجد الإمبراطوري (بادشاهي)



359. جنتار منٲار، 1734، جیبور.

360. ضریح صفدارجانك، 1754، دلهی.



الأحياء الضيقة إلى باطن البحيرة الجافة على السهل الأسفل. وقد سميت هذه المدينة الرائعة بـ «جانيبور» نسبةً إلى مؤسسها. وكان المهندس المعماري فيديادار جكرافارتي، وهو براهميني بنغالي، قد عمل في شعبة الإيرادات، كما أنه اشترك في تجديد محطات المياه في المدن القريبة. وقد جعلت المدينة على موقع مستطيل من سبعة قطاعات مرتبة في شبكة متقاطعة من الأزقة والطرق والمربعات السكنية. وقد رُتبت الطرق الرئيسة والأسواق على كل جانب، مع عدد مساوٍ من المتاجر ذات حجم وشكل وواجهة موحدة. ويضمّ قطاع المنازل المركزي مجمع قصر من سبعة طوابق وفناءات متعددة على الحافة الجنوبية من الحديقة الرباعية التي ضمتّ معبد آلهة الحاكم الشخصية، كوفيندا ديفا. وفضلاً عن المباني العامة، والأحياء السكنية والورش والمكاتب، ضمّ القصر مرصداً فلكياً (الصورة 359) يُدعى جانثار منتار، بالسنسكريتية يعني «مستودع المكائن». والمرصد الذي شُيّد سنة 1734 عبارة عن مجمع من ثلاثة عشر هيكلًا تبدو مستقبلية المظهر، وهي في الحقيقة آلات فلكية معقدة مبنية من الحجر، ومنها مزولة خط الاعتدال نصف كروية. ومثل سلفه الحاكم التيموري ألو ك بيك (راجع الفصل الرابع) استخدم جاي سينك هذه الآلات الضخمة في إعداد الجداول الفلكية.

إن أفضل مثال على العمارة المغولية المتأخرة هي ضريح صفدارجانك (الصورة 360)، الذي شُيّد في دلهي سنة 4-1753 للحاكم الثاني (نواب) من عوض (أودة). لقد كان آل نواب وهم من أصولٍ إيرانية، قد دخلوا في الخدمة لدى المغول سنة 1713 وفي بحر عشر سنوات عُيّنوا حكاماً لمقاطعة أودة، وبحلول العام 1775 جعلوا منها أهم إمارة في شمال الهند. وضريح صفدارجانك هو نموذج فضفاض من ضريح همايون (الصورة 336) الذي كان الأنموذج الأعلى للطراز الكلاسيكي من المراقد المغولية؛ إذ تميز بحديقته الرباعية المسيجة التي تحتوي على منصة تسند الطراز «هاشت بيهشت». وقد تغيرت نسب الطراز لصالح جمالية جديدة، تكون فيها القبة المدببة الصغيرة ذات الرقبة الضيقة بؤرة الحس العمودي الممشوق. وقد كُسيّت البناية من الخارج بألواح صغيرة من الحجارة الرملية زُخرفت برسوم حيوان الظبي الصغير والورود، فضلاً عن الرخام الأبيض على السطوح الداخلية مع الجص المنحوت. وقد طغى الاهتمام بالترصيع، فعلى سبيل المثال نُفذت التصميم المنمنمة من الرخام الأبيض المنحوت بأشكال صغيرة ومعقدة على الكتلة التركيبية للمناظر الركنية. كما أن الولع بالزخرفة النباتية وتفضيل الأشكال البصلية والاستخدام المضطرد للجص المزخرف غدت سمات طاغية في عمارة القرن الثامن عشر. كما اعتمد هذا الأسلوب في شبه القارة الهندية قاطبةً من الهمالايا وحتى مايسور، ومن البنجاب إلى البنغال، بل انتقل بعيداً حتى انكلترا (الصورة 387).

الفنون في الهند في عهد المغول ومعاصريهم في الديكان

الرسومات التي وصلتنا من عهد همايون (56-1530 المتقطع) بتأثرها الشديد بنماذج من المخطوطات الفارسية، ولا سيما بسبب تنفيذها من قبل حرفيين ومهرة فارسيين. وفي سنة 1540 أجبر «شير شاه سور» الإمبراطور همايون على العيش في منفاه لدى البلاط الصفوي للحاكم طهماسب الأول، وكان قد فقد اهتمامه برعاية الرسم وقتئذٍ. وفي سنة 1555، وبعد أن استعاد همايون عرشه، شكّل الفنانان الإيرانيان عبدالصمد ومير سيد علي اللبنة لورشة إمبراطورية جديدة في دلهي مستصحبين معهم آخر صيحات رسم المخطوطات الإيرانية كما كانت عليه في تبريز وقزوين وبخارى. إن شيوع رسومات الصفحة الواحدة، وبضمنها رسومات نفذها رسامو بلاط همايون، ضمن قائمة الهبات المرسلة إلى رشيد خان، وهو قريب همايون وحاكم كشكاري في آسيا المركزية؛ يشي بأن الصورة المستقلة التي كان سينفرد بها الرسم المغولي المتأخر، كانت معروفة فعلاً في الحقبة المغولية المبكرة.

إن وفاة همايون المفاجئة بعيد استعادته دلهي تعني أن الأسلوب المغولي المتميز في الرسم لم يتطور حتى عهد أكبر (1556-1605) الذي حمل ورشة كبيرة في تنقله بين عاصمته في دلهي وفتحبور سيكري (85-1569) ولاهور (98-1585). وقبل نهاية عهده تضاعف عدد العاملين في الورشة الإمبراطورية إلى أكثر من مائة. فقد كان السلطان أكبر مولعاً هو الآخر بالأدب والفكر الفلسفي، وكان يستمتع بالاستماع إلى الكتب وهي تُقرأ عليه يومياً. ومما يُذكر أنه تلقى تعليم الرسم وهو شاب على يدي مير سيد علي وعبدالصمد؛ ويمكن تلمس هذا الولع في لوحة مذهلة بريشة عبدالصمد «أكبر الشاب يُقدم صورة لأبيه همايون» (الصورة 361). ويظهر فيها سرادق مثنى موصول بيت ذي شجرة يجلس فيه الإمبراطور مع نجله الذي يقدم له نسخة مصغرة من الصورة نفسها، ويبدو الأمير جالساً في السرادق نفسه في جزء آخر من الصورة، وإلى جواره شخص جاثم على ركبته معتمراً العمامة الفارسية، وهو الرسام على الأرجح، إذ تبدو بقربه دواة وورقة مكتوب عليها «الله أكبر العبد عبدالصمد شيرين قلم» (أي «الله أكبر، العبد عبدالصمد، القلم الجميل»). ويشي الرسم بالأسلوب التبريزي الذي تدرب عليه عبدالصمد، كما أنه الأساس التكويني لهذه اللوحة التي يمكن مقارنتها بلوحة زهاك «الكابوس» ضمن نسخة «الشاه ناما» التي نفذت قبل ربع قرن لطهماسب (الصورة 210). كما أن الصورة تتميز عن غيرها من الأعمال الفارسية بالشخص الذين يعتمرون الطاقية المغولية التي أدخلها همايون سنة 1533.

وأكثر ما يثير الاهتمام في الصورة هو طبيعة المشهد نفسه فعلى الرغم من التأثير الواضح بنماذج مبكرة، ولا سيما من حيث تركيب الصورة، فإنها تختلف عن سابقتها، وخاصة أنها لم تُرسم بوحى من نص أدبي أو تاريخي معين، بل إنها تصوّر حدثاً معاصراً أو شبه معاصر. وفي محاولة لتخمين تاريخ إنجازها، يُعتقد أنها الصورة التي أعطاها أكبر الشاب لوالده قبيل وفاته سنة 1556، وبذا تكون المجانسة بين «أكبر» و«الله أكبر» إضافة لاحقة لأن الأمير محمد لم يكن قد حصل على لقبه الملكي «أكبر» إلا بعد

لقد كانت الفنون المترفة الرائجة في الهند المسلمة في القرن السادس عشر علمانيةً القصد والهدف، ونُفذت معظم روائعها في ورش ملكية، بل بإشراف الحاكم المباشر في أغلب الأحيان. وكما في العمارة، كان الرعاية من الحكام المغول، بيد أن بعض منجزاتهم قلّدها حكام آخرون صغار ولا سيما في الديكان. وكان أهم فن بعد العمارة هو فن المخطوطات المصورة؛ وفي منتصف القرن السابع عشر بزغ اهتمام واسع بالفنون المترفة الأخرى مثل المجوهرات والأسلحة والمنسوجات والسجاد والمعادن الثمينة والأحجار الكريمة وشبه الكريمة والحرير. وقد استورد البلاط المغولي أرقى السلع الفاخرة مثل السباينل الأحمر (red spinels) من ماينمار وسريلانكا، وجمعوا التحف والأواني الزرق-البيضاء المعاصرة المصنوعة للتصدير إلى الغرب. كما أنهم جمعوا مقتنيات أسلافهم المفترضين، التيموريين، وقد انتهج المغول منهج التيموريين في رعايتهم لفنون الكتاب؛ إذ ضمت مكتباتهم بعضاً من أفضل المخطوطات المنفذة للتيموريين كالشاه ناما التي نُفذت للأمير التيموري محمد جوكي سنة 1450، على الأرجح (الصورة 83)، والظفر ناما المنسوخة لحسين بيقارة سنة 1467-8 (الصورة 84). كما عمل الأباطرة المغول على جمع مقتنيات التيموريين من حجر اليشب الثمين، ومنها الجرة البيضاء التي صنعت برعاية ألو ك بيك منتصف القرن الخامس عشر (الصورة 89) وحفرت بفخر باسم جيهان كير سنة 14-1613 وشاه جيهان سنة 47-1646. لقد كانت هذه المقتنيات التيمورية نماذج أولية للأواني المغولية التي حُفرت أيضاً بأسماء الحكام وألقابهم.

الفنون في عصر المغول المبكر (1526-1628) ومعاصريهم:

بفضل الرعاية المباشرة من البلاط المغولي، ظهر طراز جديد من فن المخطوطات المصورة في الهند يشي بالدمج بين الإرثين الأصلي والأوربي من التمثيل عُرف من خلال الطباعة على الورق التي بدأت بالانتشار في القرن السادس عشر نتيجة التجارة البحرية مع الغرب. وتتميز الأسلوب المغولي في الرسم بالولع المتنامي بالطبيعيات وبرسم الشخص (البورتريت) الذي استُغل في تدوين أحداث تاريخية معاصرة وتنفيذ الكراريس (الألبومات) للرعاة ذوي المقام البلاطي أواخر القرن السادس عشر ومطلع القرن السابع عشر. وقد أنشأ الأباطرة المغول المكتبات الكبيرة وقدموا كل الدعم اللازم للورش الخاصة بتنفيذ المخطوطات. وعلى العكس من المخطوطات الفارسية حافظ المغول على الكثير من معلومات الفنانين من خلال الحفاظ على تواجيعهم وغيرها من المعلومات في الحواشي، فضلاً عن الوصف المعاصر لماهية عمل الورش.

عُرف بابور مؤسس السلالة المغولية، بولعه بالأدب والكتب وجمعها، فقد نُسخَت مخطوطة قصائد بلغته التركية الأم أو التركية الجاغاتية في أكراسنة 1528، وحملت ملاحظاته. كما أن سيرته، وهي إحدى روائع الكتب العالمية في هذا النوع الأدبي، غدت نصاً مصوراً رائعاً في عهد حفيده السلطان أكبر. ويشي العدد المحدود من

في البلاط المغولي. فالوصف البارح لصور همايون وأكبر وعبدالصمد يُظهر ولعاً بالبورترت الذي سيبلغ ذروته في دراسة الشخوص كل على انفراد في القرن السابع عشر (الصورة 374).

بيد أن أولى المخطوطات المعدة في الورشة الإمبراطورية تُظهر تناقصاً في تأثير التقاليد الأسلوبية الفارسية، ففي العقد 1560 تم تجديد نسخة من مخطوطة «طوطي ناما» (أي «حكايات الببغاء») بالأسلوب السلطاني (نسبة إلى ورشة السلطان). ويبدو أن القليل من الصفحات الـ 218 من الرسوم التوضيحية مدينة للأسلوب المحلي الـ «كاورابانكاسيكا»، في حين اعتمدت الغالبية المتبقية على الأسلوب السلطاني فضلاً على أسلوب شائع قبل المغولي. أما العمل الأكثر طموحاً فكان نسخة من «الحمزة ناما» (أي مآثر حمزة) ذات الأربعة عشر مجلداً، المنفذة بين الأعوام 1562 و 1577 على الأرجح. وبدئ العمل بها بإشراف مباشر من مير سيد علي، وعندما غادر لأداء مناسك الحج سنة 1572 على الأرجح، تولى رفيقه الأصغر سنّاً عبدالصمد الأمر ليُشرف على المجلدات العشرة الباقية. وتألّفت المخطوطة في الأصل من 1400 لوحة كبيرة (بأبعاد 67 في 51 سم) نفذت على قماش من القطن يصوّر المآثر الأسطورية لحمزة عم النبي محمد. وتتباين اللوحات الـ 150 التي صمدت من حيث الجودة، وقد يعود ذلك إلى تغيير شكل المخطوطة وإلى الأسلوب الناشئ للرسامين. فالصفحات القليلة التي وصلتنا من المجلدات الأول، وربما قبلها، جُعِلت من سطرين من النص فوق صورة وثلاثة أسطر تحت الصورة. وللوحات صور آدميين كبيرة وتراكيب قياسية وعناصر طبيعية مقولبة مثل الفواصل الحمر والجداول المتعرجة وأشجار السرو.

لقد كانت معظم الصفحات التي سلمت من المجلدين العاشر والحادي عشر من «الحمزة ناما» كاملة مع أوراق نُسخ عليها النص ولُصقت على الظهر. وتشبه هذه اللوحات، كما في «عمرو متنكراً بزي طبيب يعالج السحرة في البلاط» (الصورة 362) بالتوجهات الجديدة للرسم في عصر المغول. إذ يُلاحظ في وسط اللوحة عمرو يتناول رُسخ ساحر مهزول وهو مائل إلى الأمام بين ذراعي خادم يجس نبضه. وتبدو الشخوص الرئيسة محاطة برجال حاشية غاضبين يزعمون في إيماءات معبرة. وأقحم بجوار هذه الصورة صورة أخرى رعوية في المقدمة، وتبدو الملامح العامة للرسم الفارسي ظاهرة في الوجوه الواضحة القسمات في الجهة العليا اليمنى. أما المظهر العام فيبدو مكتظاً ومرتبكاً، وهذا يقلب المعادلة الفارسية المألوفة للواجهة المعمارية والخلفية الطبيعية، والانطباع الفوري مؤداه أن الرائي ينشغل بالملامح المعمارية للمنظر، على حين حفلت الجوانب بالأفعال.

أما المخطوطة الفاخرة الأولى التي بقيت سليمة من ورشة «أكبر» فهي نسخة فارسية من مخطوطة كاشفي «كليلة ودمنة» وهي حكايات على لسان الحيوان، وسميت بـ «أنواري سُهيلي» (أي أنوار نجم الكانوب) ومؤرخة في الثالث والعشرين من أيلول / سبتمبر سنة 1570. وهي مجلد متوسط الحجم (33 في 21 سم) وتضم سبعة وعشرين رسماً تبيّن النمط نفسه من التجسيد الآدمي والحيواني والمنظر الطبيعي والعناصر المعمارية الموجودة في الرسومات الكبيرة من «الحمزة ناما»، كما تشبه الرسومات في «أنواري سُهيلي» بالأهمية المتزايدة للصورة في الرسم برعاية أكبر. ففي الرسومات المبكرة يُلاحظ التصميم التقليدي للمخطوطة؛ إذ جُعل الرسم ضمن المساحة المخصصة داخل مربع النص، ولكن في رسومات لاحقة كما في «ميمون القرد الوطني يقود الدببة إلى قدرهم المحتوم» (الصورة 363) يلحظ تخطي الرسم لحدوده المرسومة ليمتد نحو



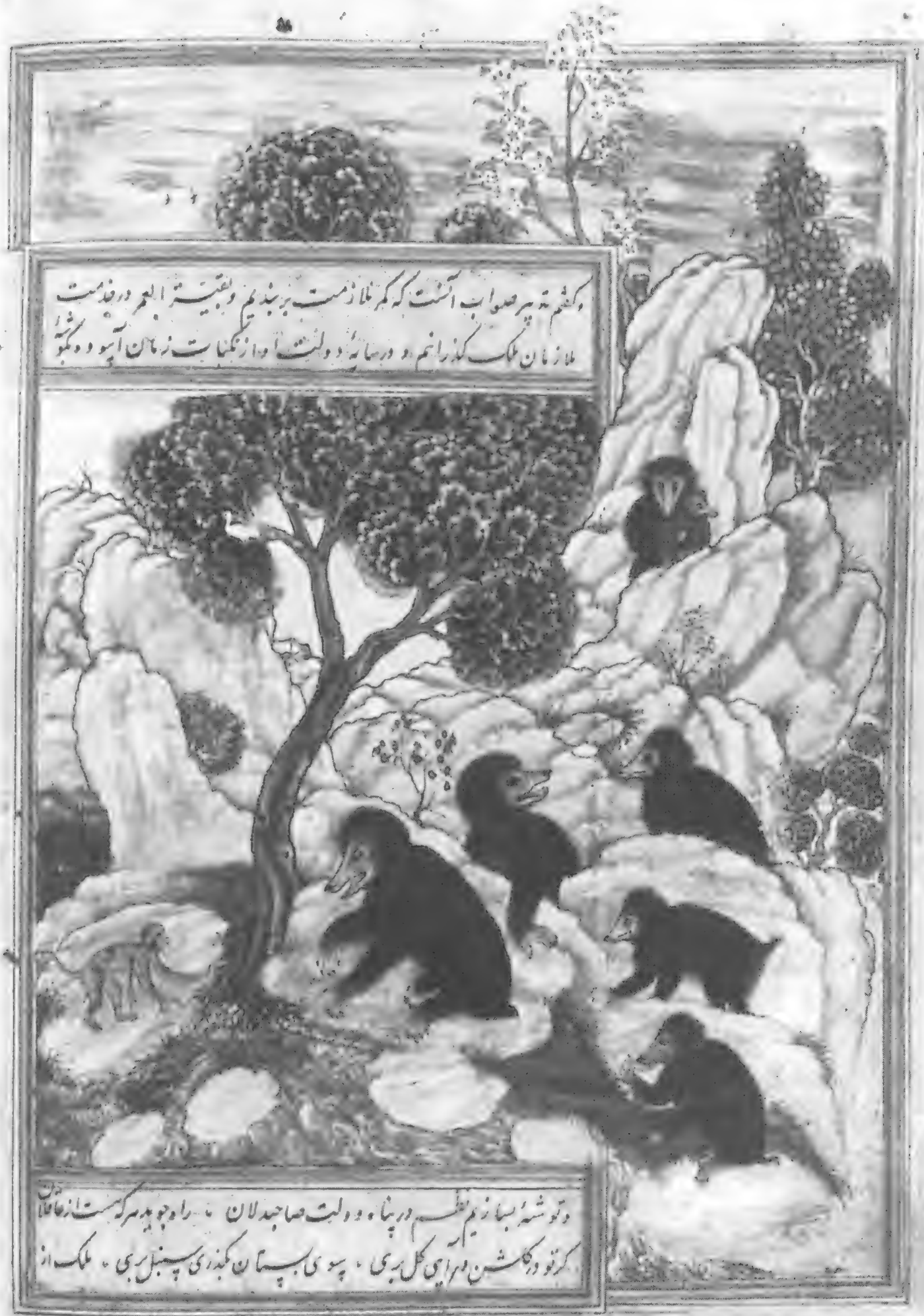
361. «أكبر الشاب يقدم صورة إلى أبيه همايون»، أواخر العقد 1550. أصباغ مائية كامدة على ورق. أبعاد 23 في 14 سم. طهران، مكتبة قصر كولستان.

تتويجه. إن هذا السيناريو الذي يدعم الاعتقاد بأن عبدالصمد لا يمكن أن يصوّر حدثاً قبل وقوعه، يرجّح أن اللوحة نُفذت خلال العقد الأول من عهد أكبر لتخليد هذا الحدث؛ لذا فإن الرسم الموجود داخل اللوحة إنما هو مجاز مرسل للحدث الحقيقي، يُكافئ بصرياً الرسم على الجدار الخلفي من القصر الخرب في مخطوطة «خمسة» المنفذة لطماسب (الصورة 213)، وهذا يُبيّن بجلاء براعة الرسّام وفطنته.

وتشبه لوحة عبدالصمد بعديد المعالم الفنية برعاية المغول المستوحاة من نماذج فارسية سابقة. فمن المعروف في الأثر الفارسي أن الرسامين ينقلون أحداثاً تاريخية وأسطورية بمعالم معاصرة كما في لوحة «كابوس زهاك» (الصورة 210) أو «الدشير والعبدة كلنار»، بيد أن نقل أحداث معاصرة وحقيقية صريحة ليست له علاقة بأي نص سابق هو الظاهرة الجديدة بامتياز، كما أن تصوير الأحداث من حياة الإمبراطور غدت ممارسة شائعة بحلول نهاية القرن. إن إبراز الفنان لصورته الذاتية وخصوصيتها يتوازى مع نوعية المعلومة الذاتية المتوافرة في التواقيع والنصوص الخاصة بالفنانين



362. «عمرو متنكراً يزي طبيب يعالج السحرة في حديقة المنزل» من «الحمزة ناما»، 1557-72. أصباغ مائية كامدة على قماش من القطن. أبعاد 67 في 51 سم. متحف بروكلين.



363. «ميمون القرد القومي يقود الدبة إلى قدرهم المحتوم» من «أنوار سُهيلي» للكاشفي، 1570، مدرسة الدراسات الشرقية والأفريقية، مخطوطة رقم 10102، الورقة 181 اليسرى.

في العقد 1580 وبعد إنجاز المشروع الفخم لـ «الحمزة ناما»، اشتغل فنانون الورشة الملكية بعدد كبير من المخطوطات، بعضها كان عبارة عن ترجمات لنصوص هندوسية إلى الفارسية، التي ما زالت لغة البلاط، فعلى سبيل المثال نُفذت نسخة مصورة من الـ «راز ناما» (أي كتاب الحروب) وترجمة لـ «مهابهاراتا» بين الأعوام 1582 و1586 في حين أرخت مخطوطات أخرى مزوقة حياة أكبر وأسلافه. ومن بين هذه الأعمال التاريخية مخطوطة «تاريخي ألفي» نُفذت إحتفاءً بالألفية الأولى للتقويم الإسلامي، و«جنكيز ناما»، التي تحفل بتاريخ حياة جنكيز خان، فضلاً عن «تاريخي خانداني تيمورية»، وهي تاريخ سلالة تيمور، والـ «بابور ناما» مذكرات «بابور» جد «أكبر»، والـ «أكبر ناما» وتؤرخ لعهد أكبر. وقد نُفذت هذه المخطوطات على نطاق واسع بمعدل 150 لوحة في 500 ورقة (folios). وتبدو الصور ممتدة خارج الحدود التقليدية لمربع النص لتشمل الصفحة بأكملها. ولخلق عدد كبير من الصور وفي وقت قصير، نُظِم العمل بتقسيمه إلى فرق، من مختلف الفنانين المتخصصين بالتخطيط والألوان واللمسات الأخيرة والوجوه وغيرها. وفي بعض الأحيان، كان يتم إعداد الرسم في وقت سابق، ومن ثم تُرفع لتُصق في مكانها الجديد. ففي النسخة الأولى من الـ «أكبر ناما»، حدث الشيء نفسه في العديد من الصفحات المعدة لنصوص غير محددة لترفع ثم تُصق على النص الجديد. وأحياناً أخرى، كان يُعاد نسخ أوراق جديدة لاستخدامها

الحاشية ليحفّ بالنص الذي تقلص إلى لوحين، كل منهما من سطرين فقط. وتبدو صور الحيوانات رائعة بسبب التصوير الدقيق والوصف الواقعي، في حين بدا الملون أكثر زهداً وشحوباً مما هو عليه في تقاليد الرسم الفارسية. وقد نُسبت اللوحات إلى أنامل أكثر من رسام، بيد أنها افتقرت إلى المعلومات، وهي صفة شائعة في الرسم المغولي المتأخروفي الرسم الخاص بالحقبة التي تبدأ بالعقد 1580 مع مخطوطة «درب ناما».

أما المخطوطة الأخرى التي أعدت في الوقت عينه تقريباً من إعداد «أنواري سُهيلي» فهي مخطوطة القرآن، النسخة الوحيدة التي عُرفت لأكثر، كما أن الاستخدام الباذخ للذهب في التزيق الثري لأوراقها المصقولة العالية الجودة يدل على كونها مخطوطة مترفة. وتُوجد ملاحظة تُركت على الورقة الأخيرة (246 اليسرى) تُفيد بأن هبة الله الحسيني هو من نسخها في لاهور سنة 74-1573 للسلطان (وهو أكبر). وجُعل لكل صفحة (33 في 22 سم) سبعة عشر سطراً مكتوباً في خط مختلف وأطر بلوح من السحاب. ونُسخت الأسطر الأولى والوسطى والأخيرة بخط المحقق وبتناوب بين الأزرق والذهبي على أرضية بيضاء، ويتخللهما أسطر أقصر في خط النقش جعلت بين اللوحات العمودية المزوقة. أما عناوين السور فكتبت بخط الرقعة على أرضية ذهبية كما في البسملة أسفلها. وتُميّزت الصفحات الوسطى من المخطوطة (الصورة 364) وهي مطلع سورة مريم بتزيقها الباذخ، وتبدو قريبة الشبه بعمل فارسي معاصر، مع تميزها بإيثار الورد والبرتقالي والأخضر.

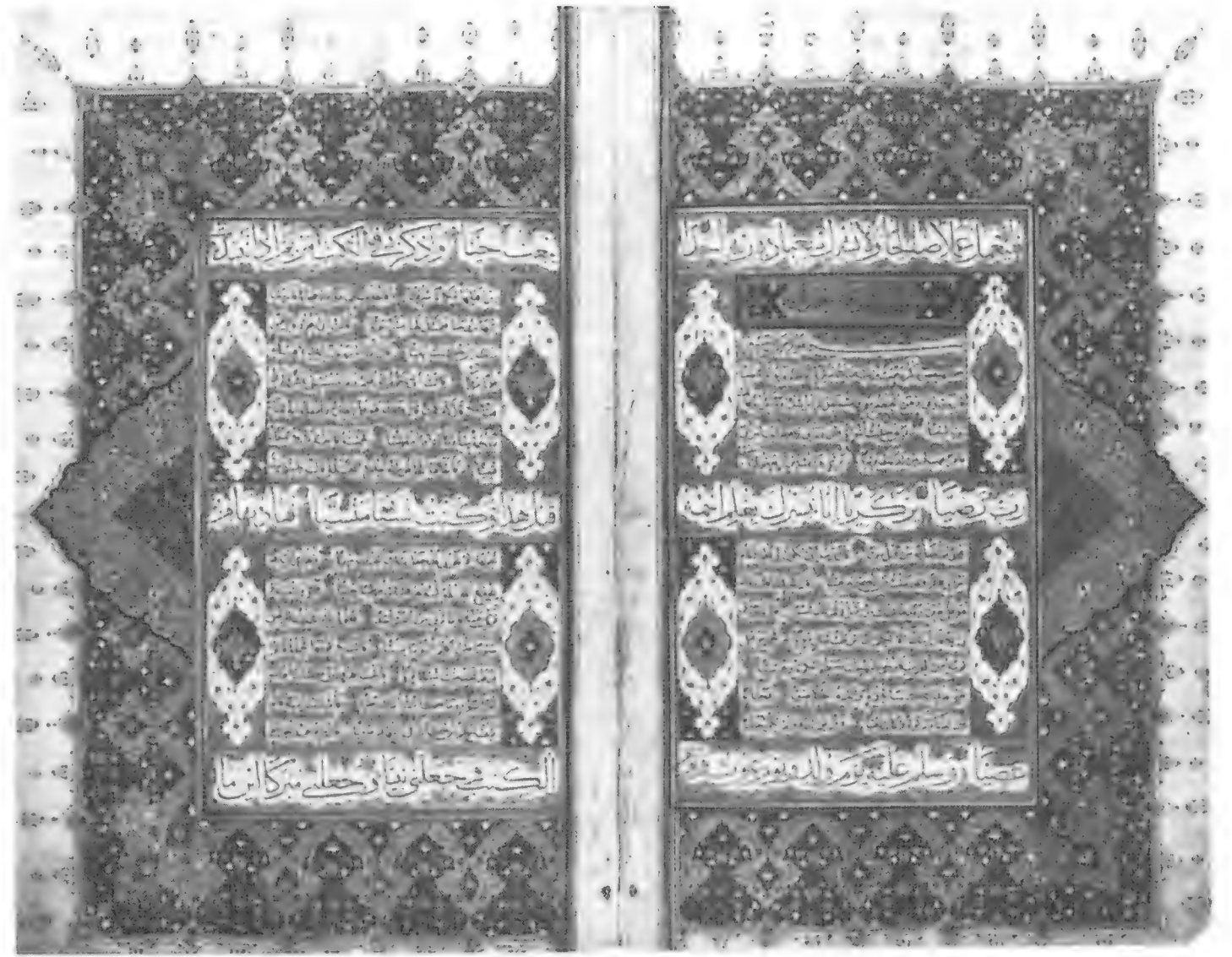


365. «بناء فتحبور سيكري» من «أكبر ناما» الأولى، 7-1586. أبعاد 37.5 في 24.2 سم. لندن، متحف فكتوريا وألبرت، المخطوطة 117 / 86-1896 I.S 2.

عمل النسخة السابقة من «أكبر ناما»؛ وقد أكسبته الصور التي نفذها لأولياء وغيرها من الغرائب شهرةً واسعة. وتشبي رسوم «أكبر ناما» بالواقعية المتنامية في الرسم الأكبري المتأخر حيث صوّرت العناصر المعمارية بدقة متناهية بحيث يمكن تمييز عمائر بعينها وشخص معروفين ومتفاعلين مع بعض على نحو مقنع.

وقد ظهرت المعالم نفسها في مجموعة من المخطوطات الشعرية الأصغر حجماً (متوسط أبعادها 29 في 19 سم) نُفّذت في الورشة البلاطية بـلاهور أواخر العقد 1590. ومن ضمنها مخطوطة جامي «بهارستان» (أي «دار الربيع») ومؤرخة في 1595، ونسخة من رائعة نظامي «خمسة» التي نُفّذت في السنة نفسها، ونسخة خسرو ديهلاوي من «خمسة» التي نُفّذت سنة 98-1597. وتمثل هذه المخطوطات أفضل الكتب المنتجة برعاية المغول قاطبة، وتتميز بحسن الخط والرسم والتصوير وديكور

366. «أبو الفضل يقدم الكتاب الأول من الأكبر ناما لأكبر» من النسخة الثانية من الـ «أكبر ناما»، 7-1596 على الأرجح. أبعادها 24 في 13.5 سم. دبلن، مكتبة جيستر بيتي، المخطوطة 3، الورقة 177، اليمنى.



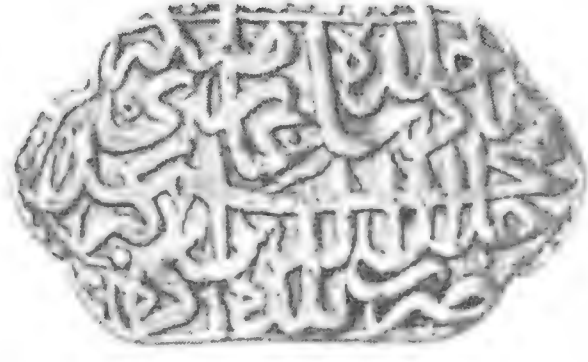
364. صفحة مزدوجة من مخطوطة القرآن، لاهور، 4-1573. أبعاد كل صفحة 33 في 22 سم. لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطة 18497، الأوراق 188 اليسرى-189 اليمنى.

مع الرسومات المنجزة. وأنجزت المخطوطة الجديدة هذه في كانون أول / ديسمبر من العام 1595-كانون الثاني / يناير من العام 1596، على الرغم من نسبة الرسم، وعلى أسس أسلوبية، إلى العام 87-1586.

وتُقدّم رسومات المخطوطات التاريخية المصورة سجلاً صورياً قيماً لآخر الحملات العسكرية ومراسيم البلاط والمآثر الشخصية للإمبراطور. فالوصف في مخطوطة «بناء فتحبور سيكري» من «أكبر ناما» (الصورة 365) على سبيل المثال، يُظهر البنائين والعمال وهم في خضمّ العمل على بوابة الفيل. ويُلاحظ بقاء السقالات الخشبية التي تدعم قوس الباب، بيد أن الأعمال الجارية في محطات المياه إلى اليسار ما زالت في نظام العمل. إن هذا الرسم، كغالبية الرسومات الأخرى في المخطوطة، تحمل تعريفاً رسمياً في الحاشية السفلى الذي يُشير إلى أن التصميم نفّذه تولسي خان والتلوين لبهافاني داس، على حين تفيد ملاحظات أخرى على غيرها من الرسوم أن مثل هذه الصور الكبيرة والمعقدة استغرقت ستة إلى عشرة أسابيع لتنفيذها. وتكمن أهمية هذه الملاحظات في كونها معلومات من الدرجة الأولى والمباشرة من أنامل فنان الورشة الملكية نفسه وعنهما؛ كما أنها تقدم توازناً معقولاً للوصف والسرد المدحي المسجل في المدونات التاريخية المعاصرة التي توحى بأن الإمبراطور نفسه قد اختار كل لوحة ولعب دوراً نشطاً في أعمال الورشة وإدارتها عن كثب.

وقد جرى تحسين واضح على أسلوب النسخة الأولى من «أكبر ناما» العشوائي المتعثر؛ إذ جعل أكثر صقلاً وإتقاناً في النسخة الثانية من النص، كما أن الصور نُفّذت بعد عقد من مثيلاتها في الأولى. إن الخبرة المصقولة والتشكيلة الغنية من الألوان والسطوح الملساء وضعها في مقدمة المشاريع المتقنة لورشة البلاط في أواخر العقد 1590. وتضافرت جهود الحرفيين المهرة مع المتدربين للخروج بوضوح التصميم وسعة الفضاء؛ فلوحة «أبو الفضل يقدم الكتاب الأول من الأكبر ناما لأكبر» (الصورة 366) جُعِلت في نصف ورقة تصوّر حدثاً وقع في وقت ما بعد نيسان / أبريل سنة 1596، عندما انتهى المؤلف من هذا الجزء من النص؛ وهذا يعني أن الحدث معاصر للوحة تقريباً. ويفيد نص في الحاشية أنها من عمل كوفاردان، نجل بهافاني داس الذي





367. «حاج مسلم يتعلم درساً في التقوى من برامين الزاحف نحو أيقونة»، مقتطعة من «خمسة» لخسرو ديهلوي، لاهور، 1597-98. نيويورك، متحف المتروبوليتان للفنون.

والشخوص وتصاميم زهرية جعلت بالذهب. وقد بلغت هذه التقنية ذروتها في إيران في مخطوطة جامي «خمسة» المنفذة للشاه طهماسب بين الأعوام 1539 و1543 (الصورة 213)، التي سرعان ما تحولت إلى تصاميم غطيت نفذت بالسستينسيل. أما في هذه المخطوطات المترفة المنتجة في ورشة البلاط، فقد كانت الهوامش تُرسم وتلون على نحو منفصل على الرغم من سوقية الثيمات أحياناً. ويبدو أن عمل الهوامش غالباً ما كان يُعهد إلى فنانين متدربين أو مبتدئين، فعلى سبيل المثال اكتسب كل من منصور وبلجاند شهرتهما في عهد شاه جيهان من عملهما في رسم الحيوانات والآدميين بعد أن عملوا في ديكور الهوامش وتزيين مخطوطتين من هذه المخطوطات (الصورة 375). أما الأغلفة المصقولة والملونة فنادرة في المخطوطات المغولية وتقاليد التجليد التي صمدت من حقبتهم. فغلاف «خمسة» يُظهر تصميمًا بارعاً لصراعات في الجو والبحر بين ملائكة وجان وأمير يُقاطع مطاردة ناجحة لزيارة ولي؛ وتشبي نوعية العمل بأن الأنامل التي نفذتها تعود لرسام خبير وموهوب.

تُجسّد مخطوطات العقد 1590 الأسلوب المغولي الناضج في الرسم ولا سيما من حيث دمج عناصر إيرانية وأوربية وهندية في كل متجانس ومتوازن. وكما هو الحال في إيران الصفوية، كانت فنون الكتاب الأبرز في الحقبة المغولية المبكرة، وكانت تصاميمهم تُنسخ في عديد الفنون الأخرى داخل الورشة الملكية. وكانت لديهم شبكة من الورش الإمبراطورية (بالفارسية كرخانة) تنتج كل شيء من النقود المعدنية إلى المنسوجات والمقتنيات الديكورية لتجهيز المساكن الإمبراطورية. ففي العام 1562-63 أدخل السلطان أكبر العملة النقدية الذهبية إلى الهند بعد فراغ دام أكثر من قرن من الزمان، وفي سنة 1577 أعيد تنظيم المسكوكات وعيّن عبد الصمد مشرفاً عليها في فتحبور، فظهرت المسكوكة المربعة التي حلت محل المستديرة في بحر سنتين. أما مسكوكة أكبر الذهبية القياسية «موهور» (الصورة 368)، فتزن أحد عشر غراماً، وجعل على الوجه الشهادتان، واسم الإمبراطور والتاريخ على الظهر؛ وقد أعدّ القوالب الدقيقة لضرب العملة نقاشون مهرة، حتى إنهم ضمّنوها نصوصاً شعرية. ويشهد الخط ذو الحروف الكبيرة المناسبة بعضها فوق بعض على براعة صانعي القوالب والنقاشين على حد سواء.

لقد أنتجت الورش الملكية التي كانت ضمن مهام الإمبراطور المنزلية، المنسوجات والمقتنيات والسجاد. فحياكة السجاد لم تكن إلا فناً غريباً على الهند نظراً لأن جوها



367. «حاج مسلم يتعلم درساً في التقوى من برامين الزاحف نحو أيقونة»، مقتطعة من «خمسة» لخسرو ديهلوي، لاهور، 1597-98. نيويورك، متحف المتروبوليتان للفنون.

الهوامش والغلاف الملون والملّح. ونُسخت على ورق كريمي سميك مصقول بعناية فائقة، واشترك في نسخها كبار الخطاطين مثل محمد حسين الكشميري والشهير بـ «زرين قلم» (أي القلم الذهبي)، وعبدالرحيم الشهير بـ «عنبرين قلم» (أي قلم العنبر). وتزدان رسومات هذه المخطوطات (الصورة 367 مثلاً) بحسن التحكم بالتقنية والتشكيلة البارعة من الألوان وتدرجاتها والوصف المرفه للعلاقات الشخصية. وكمثيلاًتها في النسخة الثانية من «أكبر ناما»، تشي الرسوم بالاهتمام المتزايد بالفضاء والحجم والبورترية الشخصية، كما أن الرسومات في مخطوطة «خمسة» بدت أكثر طموحاً من سابقتها من حيث أن العراء أوسع، فضلاً على استقلاليتها النسبية عن لوحات النص وعدم اقتصارها على رسم واحد؛ ففي إحدى الصور -وهي «شجار بين خسرو وشيرين وهما يقيمان احتفالات منفصلة»- تُلحظ العناصر المعمارية الأكثر طموحاً من أي رسم مغولي آخر.

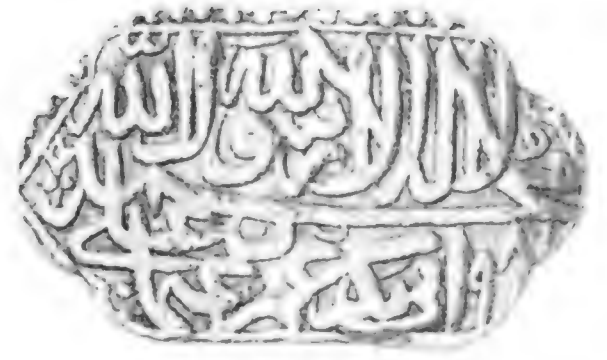
وتتميز هذه المخطوطات الشعرية المنتجة أواخر العقد 1590 ببراعة تزويقها، الذي يختلف عن الأعمال الإيرانية من حيث الاستخدام الأكبر للونين الأحمر والبرتقالي وغيرهما من الألوان القوية وتدرجاتها، فضلاً عن الولوج الواضح بالأرييسك الزهري والأشكال الأكثر جرأة في لوحات العناوين. وتحفل الهوامش بالمناظر الطبيعية



367. «حاج مسلم يتعلم درساً في التقوى من برامين الزاحف نحو أيقونة»، مقتطعة من «خمسة» لخسرو ديهلوي، لاهور، 1597-98. متحف المتروبوليتان للفنون.

جُعِلت بالوردي والسماء التي تشوبها السحب الهائجة تربط اللوحة بالورشة البلاطية، وكذلك العفريته المرسومة بمزيج بهي من الأزرق والبرتقالي، فضلاً عن البطلين المائلين بوضع جانبي يرتديان زياً من تنورة باللونين الأصفر والأحمر.

لقد كان نجل أكبر «سليم» الذي سيلقب بـ «جيهان كير»، راعياً جليلاً للمخطوطات المصورة نهاية القرن السادس عشر. وعلى وفق ما جاء في مذكرات سليم، انضم الرسام الإيراني «أقارضا» لحاشية الأمير بعد أن هاجر إلى الهند في وقتٍ ما قبل أن يُرزقَ بنجله عبدالحسن سنة 1588-89. وعندما غادر سليم إلى منفاه بداية القرن السابع عشر في «الله آباد» اصطحب معه ورشته التي أنتجت ما لا يقل عن ثلاث مخطوطات بديعة هناك. ومثل النصوص الشعرية التي نُفذت لأكبر نهاية العقد 1590 (الصورة 367)، تشي هذه الأعمال بتفضيله الكتب الصغيرة الحجم ذات الرسومات القليلة والعالية الجودة، ولفنان واحد على الأغلب. كما أنها تُظهر اهتماماً متنامياً بالبورترت؛ إذ احتوت على عديد الصور للأمير الذي يظهر وهو يتابع مباراة البولو وعملية اصطيد غزال. وقد شاطره أكبر هذا الاهتمام؛ إذ نقل كاتب سيرته عبدالفضل أن الأمبراطور



الحر الرطب لا يستلزم استخدام الطنافس (أو السجاجيد ذات الوبر) أو السجاجيد كونها غير عملية بل وغير ضرورية بوصفها أغطية أرضية؛ لذا أدخل هذا الفن الإيراني والآسيوي المركزي إلى الهند في عصر المغول. ويُنسب أول دليل وثائقي تاريخي على إنتاج السجاجيد إلى عهد أكبر الذي ربما استقدم النساكين من هراة؛ ومن أولى القطع التي تُنسب إلى الرعاية المغولية هي سجادة ذات تصميم من الحيوان وأرضية حمراء (الصورة 369)، وقد نُسجت على نحو خشن على خيط سداة قطني مع خيط لحمية من الصوف، ولها ست عقد في كل سنتيمتر مربع. وبدلاً من النمط الزخرفي الشامل تُظهر القطعة هذه عناصر متكررة كالطير ذات الرؤوس الستة وقناع النمر والأنياب المكشّرة وُصِلت على نحو فضفاض بالأرييسك. ونُسبت هذه السجادة على أسس التشابه التقاني والأسلوبي إلى لاهور القرن السابع عشر، وربما تُوحى الحياكة الخشنة بأنها ربما أنتجت في ورشة أسست بعد انتقال أكبر إلى هناك سنة 1585، على الرغم من أن كبر حجمها يدل على أنها لم تكن الأولى من نوعها، كما أن تصميمها غير العادي ربما مستوحى من تصميم مشابه موجود على لفافة خلف رأس تيمور في لوحة «تيمور يُكافئ الجماهير» من مخطوطة الـ «ظفر ناما» التي نُفذت لحسين بيقارة ومن ثم لملكة أكبر. وسرعان ما طرأ تحسن على السجاجيد المنتجة في الهند، فقد أنتجت سجادة مشابهة بترتيب تقليدي لللفافات الأرييسك التي جرى فيها استبدال الوريقات والقنابات برؤوس الحيوان في حياكة بارعة.

إن ولع «أكبر» بالمخطوطات المصورة كانت مدعاة لرعاة من الحاشية لإنشاء المزيد من الورش ورعاية المخطوطات المترفة. فعبد الرحيم خاني خانان (1561-1626 / 7) القائد العام للجيش المغولية المخضرم في عهد أكبر وعهد جيهان كير عين قرابة عشرين فناً على مدى ثلاثة عقود، وتُنسب ما لا يقل عن سبع مخطوطات إلى ورشته. وفي سنة 1597 أوعز بتنفيذ نسخة مصورة بديعة من الملحمة الهندية الـ «الرميانا»، سائراً في خطى أكبر الذي رعى واحدة أخرى مشابهة. وأنجزت عام 1605، وتكونت من 130 رسماً، وامتازت الرسوم الأولى منها بقربها من حيث الأسلوب من مثيلاتها المنتجة في الورش الإمبراطورية، على الرغم من أن مُستخدَمي عبدالرحيم استعملوا تصاميم أسهل وألواناً أفتح مما عليه في الرسم الهندي. فعلى سبيل المثال اللوحة «راما ولقشونانا يحاربان العفريته تاراكا» للفنان مشفق (الصورة 370)، تُظهر بطلين يواجهان العفريته العملاقة في منظر طبيعي متقن التشكيل، فالبروز الصخرية التي

أخذه عن النبلاء من حاشيته، كما أن كراساتة تحفل بالبورترتيت. إن جمع نماذج من الخط والرسم معروفة تماماً لدى البلاط الصفوي (راجع الفصل الثاني عشر) ورعاها الأباطرة المغول كما رعاوا تطوير الفنون.

وبينما لم يعرف إلا النزر اليسير من الصور الإمبراطورية التي رعاها أكبر، وصلنا اثنان من كراسات الرسم التي رعاها سليم، وهما الأقدم والأعظم من بين كراسات الرسم المغولية؛ فكراس «كولشان» الموجود في المكتبة الإمبراطورية بطهران، يحتوي على أعمال أرخت بين السنوات 1600 و1609، في حين ضمّ ألبوم ستسبيليوثيك في برلين أعمالاً تعود إلى السنوات 1609 و1618. ويضمّ كلا الكراسين صوراً شخصية (بورترتيت) ومشاهد يومية ودراسات الحيوان والنبات، وأعمالاً ديكانية وفارسية ورسوماً أوربية، وصوراً مطبوعة والنسخ المغولية منها. وامتازت بوجودتها العالية، على الرغم من صغر حجم ورشة جيهان كير بالمقارنة مع ورشة والده، وقد انطلق بعض الفنانين بحثاً عن عمل في مكان آخر، في حين أن القليل الباقي كان من الفنانين المهرة. وقد نفذ الفنانون مختلف الأعمال، فالفنانون مانوهر ودولت وبیشان داس اشتغلوا في رسم الصور الشخصية، في حين عمل عبد الحسن في تنفيذ المشاهد البلاطية الأكبر حجماً، وعمل منصور في رسم موضوعات طبيعية. وكما هو الحال في الكراسيس السابقة، جعلت الورقة مزدوجة من صفحتين خصصت للخط الذي نفذ معظمه الخطاط الفارسي الشهير مير علي (المتوفى 1558) وسلطان علي مشهدي (المتوفى 1520)، وتُبعت كل ورقة مزدوجة بمثلتيها من الرسم. ويحدّ كل ورقة ديكور هامشي مذهل منفذ بالذهب مع غسلها بعدد الألوان: فحدود النصوص جعلت من الشخوص، على حين حدّ الصفحات المصوّرة موتيفات زهرية وتجريدية. أمّا الحدود الملونة بالذهب فقد استخدمت في مخطوطات نفذت خلال العقد 1590 (الصورة 367)، وفي مخطوطات جيهان كير حفلت الحدود بشخوص بارزة المعالم مع تلوين وملامح بائنين؛ حتى إنها ضمت العديد من صور المغول العظيمة (البورترتيت) التي تركت عليها التواقيع في كثير من الأحيان. أمّا حدود الكراس فضمت طيفاً واسعاً من الموضوعات كالحوانات ومشاهد الصيد وثيمات أوربية ودراسات حول الشيوخ والأولياء ورجال البلاط وكسبة. وقد نُسخت بعض المشاهد من أعمال سابقة، فعلى سبيل المثال ضمّ كراس كولشان نسخة دولت من صورة بهزاد للشاعر الصوفي الفارسي جامي على الورقة رقم 140. أمّا في كراس برلين فتُظهر أفضل الصفحات أكبر الصغير يقدم كتاباً لهمايون، والصورة ثلاثية الأقسام، وهي نسخة عبد الصمد في الكراس نفسه (الصورة 361). أمّا باقي المشاهد فمستوحاة من حياة القصر، فعلى سبيل المثال تُظهر الصفحة اليمنى من الورقة المفصولة (الصورة 371) نصاً بخط مير علي ورسماً هامشياً يصف ستة فنانيين يعدّون كتباً في منظر طبيعي من تلال وأشجار وأزهار، في حين تُظهر الرسوم الهامشية على الصفحة المفصولة مراحل مختلفة من إنتاج الكتاب وغيره من الأشياء المتعلقة بها، في حين ضمت نسخة برلين صفحة يسرى (الورقة 18) بهوامش ناقصة، فقدت جزءاًها المكمل (الأمين).

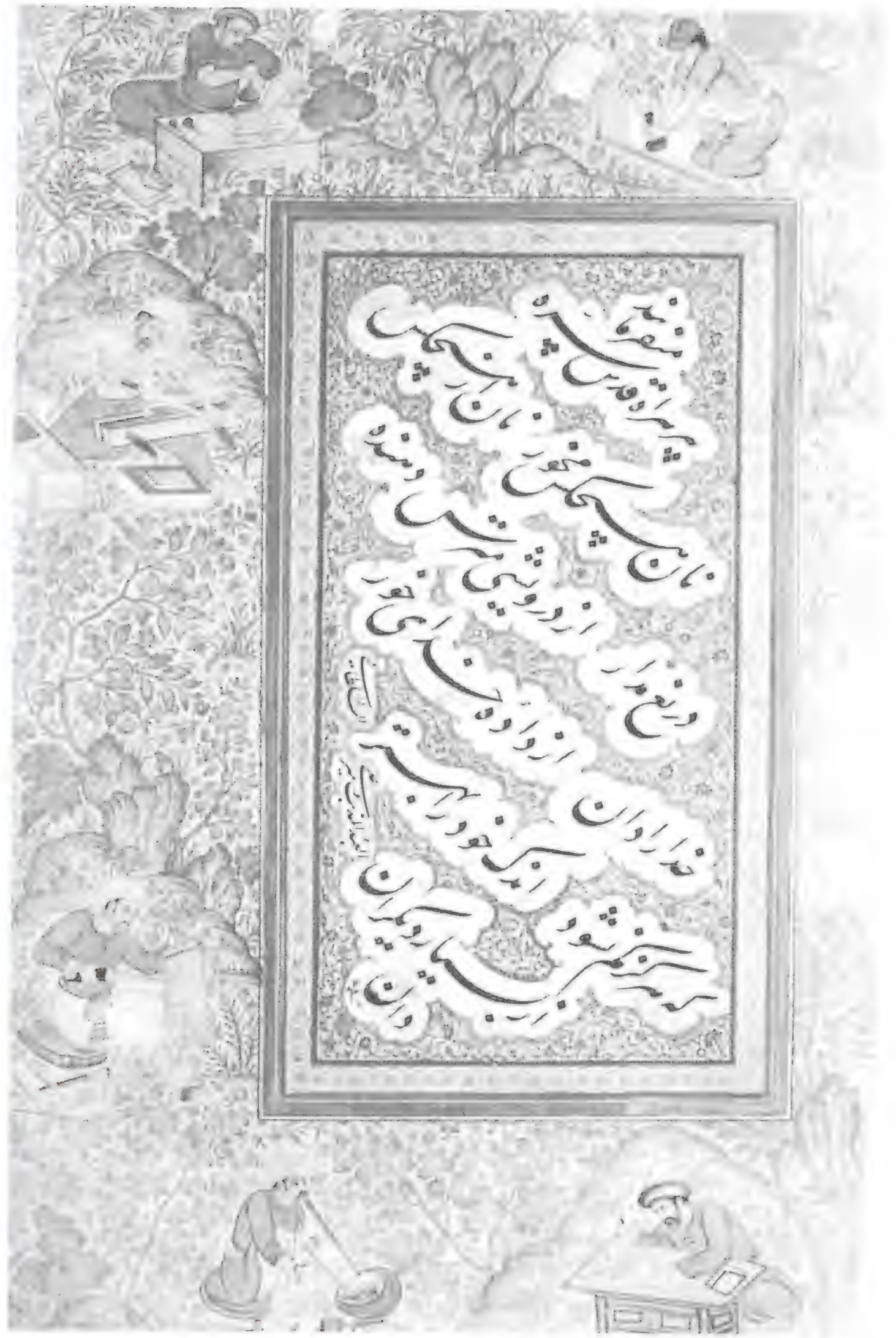
لقد استمرّ الاهتمام بالرسم الشخصي (البورترتيت) طوال عهد جيهان كير، وكذلك الولع بالتقانات والموتيفات الأوربية. وكان الإنكليز يترددون على البلاط المغولي بعد العام 1600، في الوقت الذي كان فيه شرق الهند قد مُنح ميثاقاً، فغدت الأعمال الإنكليزية مصدراً للنماذج الأولية للرسوم المغولية التجسيدية على نحو عام. فالصورة التي صاغها بيشر «جيهان كير يؤثّر شيخاً صوفياً على الملوك» (الصورة



370. «راما ولاقشمان يحاربان العفريتة تاراكا» من ال «رامايمان» لمشفق، 1597-1605. واشنطن دي سي، متحف فريير كاليري للفنون، المخطوطة 07.271، الورقة 35 اليسرى.



372. «جيهان كير يؤثر شيخاً صوفياً على الملوك» لبيشتر، نُفذت لجيهان كير، 20-1615، على الأرجح. الأبعاد 27.5 في 18.1 سم. واشنطن سي، متحف فريير كالاري للفنون.



371. صفحة من كراس نُفذ لجيهان كير، 18-1608. الأبعاد 16.8 في 15.8 سم. واشنطن دي سي، متحف فريير كالاري للفنون.

من تقربهم من الطريقة الصوفية. وخلال النصف الثاني لعهد جيهان كير، حلت الصور ذات التعبير التجسدي المجازي لشخصيات ملكية أصبحت زاهدة ونبتت بأسسها وثوراتها السابقة محل الصور البورتريت المبكرة الخاصة بسرد أحداث بعينها ومراسيم متنوعة ضمن سياقها التاريخي. وقد وصفت إحدى الصور المفصلة في كراس بيتسبورك لقاء متخيلاً بين جيهان كير وعباس الصفوي الأول.

لقد غدا طراز الرسم الذي بلوره المغول في شمال الهند أنموذجاً يُحتذى في أماكن أخرى من شبه القارة الهندية، ولا سيما في الديكان، حيث نشأ أسلوب مستقل مواز في الرسم، فقد كانت معظم الرسوم التي عُرفت بأنها «ديكانية» عبارة عن أعمال منفردة وبورتريهات ملء الكرايس، ونادرة هي الرسوم الديكانية التي تصور حوادث تاريخية أو تتناول موضوعات على نحو واقعي، بينما غلب عليها الصور الأميرية بوضعية تقليدية، لكنها تميّزت بالتلوين المسرف والأشكال المشوهة في أجواء غنائية وشاحبة. بيد أن أقدم حقبة انتعاش وأكثرها أصالة حصلت في شمال الديكان في أحمد ناكار، عاصمة سلالة نظام شاه. كما انتعشت مدرسة ثانية في كولكوندا في

التي نُقلت من كراس باذخ في سينت بيتسبورغ، تُظهر الإمبراطور يقدم كتاباً للشيخ حسين الطاعن في السن، وهو سليل معين الدين جشتي والقيّم على مزاره في أجمر حيث عاش جيهان كير بين الأعوام 1613 و1616. ويبدو في الصورة ثلاثة رجال إلى الجهة اليسرى السفلى، وهم: السلطان التركي في تشكيل تصوّري عام اقتبس من التمثيل الأوربي أكثر منها بورتريت بريشة رسام عثماني؛ وإلى جانبه يظهر ملك إنكلترا جيمس الأول، الذي أُستنسخ من رسم إنكليزي للفنان جون دي كريتز، التي ربما أهداها إلى البلاط المغولي السفير الإنكليزي سير توماس روي؛ والرجل الثالث هندوسي حامل رسماً ذاتياً يظهر فيه منحنيًا، وهو رسم نفّذه بنفسه، فهو رسام بورتريت معروف. إن مثل هؤلاء الفنانين المهتمين بذاتهم إنما هم مجاز صوري لحراك الرسم المغولي وتوجهه (راجع الصورة 361). إن عديد موتيفات الرسم مثل البوتي (putti) والساعة الرملية والهالة القدسية، عناصر تجسدية مجازية أوربية تواشجت مع الرسم المغولي. واللوحة المشار إليها (372) ترمز إلى تفضيل الإمبراطور لحياة روحية ونبت مباحج الدنيا وبهرجتها، فضلاً عن كونها إشارة إلى مصدر قوة المغول

الفنون في عهد المغول المتأخر (1628-1858) ومعاصريهم:

في عهد شاه جيهان (57-1628) ألقى البلاط بثقله على العمارة (راجع الفصل السابع عشر)، في حين استمرت الورشة الملكية بالانحسار بعد أن وصلت أوجها في عهد أكبر. وعلى الرغم من تصوير القليل من المخطوطات الشعرية، اقتصر الرسم على مجاميع أفقية ضيقة تتوسط الصفحة. ففي بداية عهد شاه جيهان نُفذت رسومٌ حفلت الصفحة كلها بها وخصّصت لعمل الكرايس، ومنها ما عُرف بـ «كراس منتو» نسبة إلى مالكة الإبريل الإنكليزي منتو، الحاكم العام للهند من العام 1807 حتى العام 1813. وهناك كراس آخر نُفذ فيما بعد عُرف بـ «كراس شاه جيهان» تشتمت محتوياته مطلع القرن العشرين، فضلاً عن كرايس تخرّبت في القرن التاسع عشر، ومنها كُرّاسي «وانتج» و «كيفوركين» اللذان ضمّا صوراً من بداية عهد شاه جيهان جمعت أجزاءها مع أعمال مغولية أخرى.

وبحلول العقد 1640 كان الرسامون العظام من بداية القرن ما زالوا نشطين، منهم بيشيتير وبالجاند؛ إذ نُفذ معظم «بورترت» هذه الكرايس بداية عهد شاه جيهان وجُعِلت داخل حدود مزوّقة زُخرفت بالزهور وبخطوط سميكة من الذهب. إن العناصر الطبيعية التي حفلت بها هوامش كرايس جيهان كير (الصورة 371) أصبحت تجريدية وجامدة، ولا سيما كراس شاه جيهان الذي ضمّ رسوماً من العقد 1650 المحصورة ضمن الحدود المعدّة ومزخرفة بصور آدميين بخلفية من الزهور المصقولة بالذهب. وعلى العكس من كراس جيهان كير حيث الهوامش المملوءة بالشخوص في الصفحات النصية فقط، اعتمدت الشخوص في كراس شاه جيهان على الشخصية أو إنجازات الجالس في الصورة الرئيسة. ففي هذه الصورة «شاه جيهان يحمل جوهرة» (الصورة 374) التي صمدت من كراس عهد شاه جيهان المتأخر، تبدو الصورة المركزية مؤثرة في الأشخاص الذين جُعلوا في الهامش وهم من حاشيته وواقفين بوضع جانبي. ويبدو التوازن بين اللون والخطوط جلياً، بيد أن الدفء والتعاطف اللذين غمرا الصور السابقة فسحا المجال لسطوح ملساء متألّثة كالجوهرة.

توجد أروع الرسوم من عهد الشاه جيهان في نسخة ملكية من ال «بادشاه ناما» (أي تاريخ الإمبراطور). وقد قامَ بنسخ المجلد الوحيد الذي سلم منها، ويتناول العقد الأول من عهد الشاه الذي جُعل في أربعة وأربعين رسماً على طول الصفحة؛ الخطاط الشهير محمد أمين المشهدي بين العامين 7-1656؛ فضلاً عن درزينة من الرسوم التي أعدت لمجلدات لاحقة، لكنها لم تنجز بسبب الإطاحة بالإمبراطور سنة 1658، بيد أن التاريخ الكامل للنص والرسوم ما زال ينتظران الدراسة. وكما في الرسوم يؤكد النص على المناسبات الرسمية، كما أن معظم الرسوم، كلوحة بالجاند على الورقة 43 اليسرى «جيهان كير يودع نجله خرم» (الإمبراطور التالي أو الشاه جيهان) في مستهل حملة عسكرية» (الصورة 375)، هي مشاهد بلاطية رسمية يبدو فيها الإمبراطور بشراً استثنائياً؛ إذ يُظهر بصورة جانبية محاطاً بهالة القديسين ومتبوّاً منصة عرشه العالي المرتفع فوق رجال حاشيته الذين يحملقون عبر فضاء أجوف وهم محتشدون في المستوى السفلي من اللوحة. وغالباً ما كانت تعدّ رسوم الوجوه من دراسات معدّة على ملف، كما أن الحاجة إلى الدقة في الوصف اقتضت ذكر أسماء المشاركين. وقد نُفذت بعض مستويات الصورة باستخدام جلد الغزال المخرم ونثر بذور من غبار الفحم. وتبدو هذه المناسبات جامدة ومقولة، عدا مشاهد المعارك التي تشي بتطور



373. «السلطان إبراهيم عادل شاه الثاني في منظر طبيعي خيالي»، بيجابور، 1610 على الأرجح. الأبعاد 17 في 10.2 سم. لندن، المتحف البريطاني.

عهد سلالة قطب شاه (1512-1687) المنحدرة من القائد التركماني القرة قوينلو. إن أسلاف هذه السلالة من الإيرانيين والعلاقات القوية التي ربطتها بإيران يُفسران ماهية الأسلوب الفارسي الذي طبع أعمالها في القرن السادس عشر. أما المدرسة الثالثة التي ازدهرت في بيجابور، فالأعمال الهائلة التي صمد منها الكثير تتيح تكوين تصور عن نشأته بدءاً من القرن السادس عشر وحتى أواخر القرن السابع عشر. وكان من أروعها تلك الأعمال التي نُفذت برعاية إبراهيم عادل شاه الثاني (العهد 1579-1629) الذي كان راعياً جليلاً في الديكان. فالبورترت الذي صُوّر خلال العقد 1610 (الصورة 373) يُظهر السلطان في منظر طبيعي خيالي، يحمل الصنجات في يده اليسرى مما يدل على ولعه بالموسيقى، كما أنه يرتدي بنطالاً قصيراً في زيّ برتغالي وثوب شفاف يرفرف مع هبة النسيم. أما أنفه المعقوف كما ظهر في بورترت آخر فقد تمّ تقويمه لتكون الصورة حسية ومثالية. إن قوة التعبير والتقنية المصقولة مكّنا هذا الرسم من أن ينافس أعمالاً عُرفت في البلاطين المغولي والصنفي.



375. «جيهان كير يودع خرم في مستهل حملة عسكرية» لبالجاند، من ال «بادشاه ناما»، 1656-57. ويندصور، المكتبة الملكية، المخطوطة هاء باء 149، الورقة 43 اليسرى.

كما أن برعم اللوتس في قاعدة الكأس مستوحى من الفن الهندوسي، وأما التصوير الواقعي الطبيعي العام فمغولي بامتياز.

ويمكن تلمس البراعة نفسها في أفضل المنسوجات والسجاجيد المنتجة في حقبة شاه جيهان. فلسجادة الصلاة إينارد (الصورة 376) تلوين عميق اشتهرت به السجاجيد المغولية، فضلاً عن التصميم ذي الحجم الكبير من نبات مورق داخل كوة مفصصة. ونظراً لبراعة التنفيذ يُعتقد أنها تمثل النموذج الملكي المنتج في لاهور. وهي محبوكة من الوبر على سداة ولحمة من الحرير ومكونة من 147 عقدة غير متناسقة لكل سنتماً مربعاً، أي ما يقارب الثلاثين مرة أكثر مما عليها في السجاجيد الصوفية المبكرة ذوات تصاميم الحيوان (الصورة 369). وتوحي هذه الحياكة البديعة المزوجة بالصوف الصقيل (وهي من طراز كشمير الخاص بالشالات)، بأنها من المخمل الثمين وليست سجادة من الصوف (وتبلغ أبعادها 90 في 125 سم)، ويُعتقد أنها جزء مجتزأ من سجادة أكبر زُخرفت بعدة أقواسٍ محارية، لذا جرى ترميمها من المركز بقطع مماثلة



374. «شاه جيهان يحمل جوهرة»، الورقة 23 اليسرى من كراس شاه جيهان الأخير، 1645 على الأرجح. الأبعاد 36.7 في 23.8 سم. متحف لوس أنجليس كوني للفنون.

متقدم من التقانة المستخدمة، ولا سيما في وصف المناظر الطبيعية والجماهير الغفيرة. وقد تمكن الفنانون من التغلب على الثغرات الفضائية المربكة الموجودة في الأعمال المبكرة والسيطرة على ضيق المساحة أيضاً من خلال وسائل الرسم وطمس معالم الشخص في المسافة البعيدة بحيث يمكن دمجها في الخلفية. إن نسخة قلعة ويندصور من ال «بادشاه ناما» هي آخر روائع المخطوطات المنفذة للأباطرة المغول؛ إذ يبدو فن البورتريت في أبداع صورته، فضلاً عن تواشج العناصر الأوربية والهندية المتباينة في كل متجانس.

ويمكن أن نجد التواشج نفسه بين مختلف العناصر في مقتنيات أخرى نفذت في عهد شاه جيهان مثل كأس النبيذ البديع (الصورة 377) المنحوت من اليشب (النفرايت nephrite) الأبيض. وقد حُفر عليه التاريخ 1067 (الموافق 1656-57) ولقب الإمبراطور «سيد الاقتران الفلكي الثاني» وهو لقب اتخذته تكريماً لسلفه اللامع تيمور صاحب لقب «سيد الاقتران الفلكي». وكأس النبيذ هذا قد يكون أروع قطعة من الأحجار الثمينة الصلبة نفذت للمغول، ويتميز بروعة تصميمه وبراعة تنفيذه، وقوامه نصف يقطينية مجوفة مستوحاة من مرجع صيني، وله مقبض صيغ بشكل لفافة تنتهي برأس ماعز، وديكور ورقة الأفتا فضلاً عن القدم البارزة ذات الأصول الأوربية.





377. كأس نبيذ، 7-1656. من النقرات الأبيض. الطول 18.7 سم، العرض 15 سم. لندن، متحف فكتوريا وألبرت.

وتصميم مطابق، حتى بدا العَرَض والنمط الزخرفي للحافة متجانسين في سجادة صلاة متعددة الأجزاء. وكما في كأس النبيذ يبدو التصميم متواشجاً مع الموتيفات الصينية كالصخور المقولبة والأرضية في أسفل الكوة (أو القوس) والشحوب التي جعلت حشوات بين الأزهار وحافة الحقل. وأغلب الظن أن التصاميم الزهرية مستوحاة من أعشاب أوربية انتشرت في البلاط المغولي إبان القرن السابع عشر. وكما هو الحال في الفن العثماني منتصف القرن السادس عشر، أصبح النبات المورق موتيفاً مهماً في الفنون والحرف المغولية منذ منتصف القرن السابع عشر، ويمكن تتبعها في فنون أخرى من الكسوة المعمارية (كما في الإفريز الرخامي لتاج محل (الصورة 351) والحصن (في حصن أكر) وحتى السجاجيد والأقمشة.

بحلول حقبة السلطان أورنغزيب (1658-1707) انتهى عصر الرعاية الإمبراطورية العظيمة للفنون. فقد وصل فن المخطوطات المصورة مرحلة ركود أسلوبية وتقاني، فقد تراجع الفنانون عن الواقعية ولجؤوا إلى مفاهيم تقليدية، فكان نتائجهم صورياً باهتة وبسيطة. وفي العام 1680 وعندما حرّم الحاكم الأورثودوكسي الموسيقى والرسم في بلاطه، انتقل عديد الفنانيين إلى العمل لدى الحكام والنبلاء المحليين. وقد تحولت العناصر الطبيعية الزهرية الرائجة في عصر شاه جيهان إلى عناصر أكثر تقولباً، في حين غدت المقتنيات أكثر بهرجةً وعمليةً. فالأحجار الكريمة، مقطوعة أو مصقولة كحجر الكبوشون أو منحوتة، استخدمت ببذخ للترصيع أو التطعيم بمعدن ثمين أو باليشب. أما الحناجر وأغمادها (الصورة 378) فقد كانت متقنة على وجه الخصوص، و جعلت أنصائها من الفولاذ ذي الزخارف المائية (watered steel) وأحياناً مزخرفةً بألوان الذهب، والمقابض من البلور أو اليشب مرصعة بالياقوت والزمرد.

376. سجادة الصلاة أيتارد، لاهور، الربع الثاني من القرن السابع عشر. من الوبر الصوفي على أساس من الحرير. 125 في 90 سم. لوكانو، مجموعة ثايسين بورنيميزا.



378. السيف والغمد، أواخر القرن السابع عشر. ناشنال ترست، قلعة باويس.

والماس في الذهب، في حين كانت تُكسى الأغمد بالمُخمل الأحمر مع مناجد وزخرفة من حجر اليشب المرصع بالمجوهرات أو الذهب. أدخل الحرفيون الأوروبيون تقانات ديكورية جديدة إلى الهند ومنها الترصيع بالمينا، فقد اشتغل الجوهريّ أوغسطين من بوردو في البلاط المغولي. وواحدة من القطع القليلة المبكرة التي سلمت هي خاتم إبهام من الذهب ذو أخاديد مرصع بالياقوت ومن الداخل زُخرف بالمينا بالأبيض والأزرق والأخضر الشاحب والأسود. ويمكن نسبته إلى بداية القرن السابع عشر لأنه مطابق من حيث الشكل لخاتم إبهام آخر من اليشب صُنِع لجيهان كير. وسرعان ما تعلم الهنود تقنية الترصيع بالمينا بل وأضافوا إليها، فالجرة المصنوعة من الذهب سنة 1700 (على الأرجح) ذات الغطاء لها ديكور حُفر ورصّع بالمينا بطريقة (champlevé / basse-taille enamel) بتعريشة بيضاء على خلفية خضراء شفافة مع تفاصيل دقيقة بالأصفر الشفاف، أما الزهور البيض على الغطاء فتُضاء بالمينا الملونة بالوردي.

وهناك تقنيات أخرى راجت في الحقبة المغولية المتأخرة ومنها الترصيع بالصخور (pietra dura inlay) والتقطيع أو الحفر بحلية نافرة (cameos) قدّمها الأوروبيون إلى الهند، بيد أن للهند تقنية خاصة بها وهي أواني بيدري، وهي طراز من الأواني المعدنية اكتسبت اسمها من بيدار في الديكان، حيث أصلها. وتتلخص طريقة عملها بضرب الأواني من خليط من الزنك مع عجينة من النحاس والقصدير والرصاص. ثم تُحشى بالفضة أو النحاس وأحياناً بالذهب، وأخيراً تُكسى بمعجون من

الموتيفات الزهرية منذ منتصف القرن السابع عشر، وأغلب الظن أن الأقمشة الذهبية الباذخة وتلك ذات الأرضية الفضية مع زخرفة نباتية محاكاة أو مطرزة اشتهر بها عهد شاه جيهان لخصت ثقافة البلاط المغولي. كما أن رسوماً من القرن السابع عشر المتأخر تشي بأن القماش ذا الذهب كان يُستخدم ببذخ في المفروشات والملابس. وقد صُنفت موجودات خزانة القصر (بالفارسية توشخانه) على وفق تاريخ الدخول الذي سُجل مع بعض المعلومات أحياناً على ملصق عُلق على كل قطعة. واستخدمت مثل هذه الأقمشة الثمينة في فرش الأرض أيضاً. ووفقاً لما ذكره ف. برنير الذي رافق أورنغزيب في تقدمه من دلهي إلى لاهور وكشمير سنة 1665، بأن البيوت الملكية ضمت خيماً كبيرة وعجبية إذ كان بعضها ذا طابق علوي وكانت تُنصب في أماكن واسعة محاطة بسور من قطع القماش أو سواتر (بالفارسية قنات) بارتفاع مترين أو ثلاثة. ومن الخارج كانت السواتر حمراء عادةً، وهو اللون الملكي، ومن الداخل كانت الخيام تحدد بقماش شنتز (shantz) القطني المطبّع بالزهور والمزهريات.

لقد كانت الملابس والأكسسوارات البلاطية موضع إعجاب وتقدير من قبل الأمراء وحكام الأقاليم مسلمين وهندوس، إلى حد محاكاتهم. فأمراء راجبوت في أمبر وجايپور في راجستان، الذين اشتغلوا مع المغول، قلّدوا طريقة حياتهم وأنشؤوا ورشاً ومتاجر. ويُقال إن عدداً من مُعلقات الخيام (tent-hangings) المصنوعة من القطن والمطرزة بالمخمل رُسمت برقائق الذهب والفضة وبالسيتنسيل مع أوراق



369. قطعة من سجاد حافلة برسوم الحيوان، لاهور، 1600 على الأرجح. وبر من الصوف على أساس قطني. كاسكو، مجموعة بوريل.

380. قاعدة شيشة (أركيلا)، الديكان أو شمال الهند، النصف الثاني من القرن السابع عشر. مصنوعة من الزنك المرصع بالفضة. الارتفاع 18.8 سم. لندن، متحف فكتوريا وألبرت.



الفخار الذي يحتوي على ملح النشادر (الأمونيا). وعند رفع هذه القشرة لتُصقل القطعة، يبدو المعدن الرخيص قطعة مُغبرة (matte مت) سوداء لتكون رقاقةً للترصيع البراق. وقد نشأت هذه التقنية إبان القرن السابع عشر، إذ شاع رسم هذه الأواني في اللوحات الديكائية من النصف الثاني من هذا القرن، وبحلول القرن الثامن عشر انتشرت من بيدار إلى مراكز عدة في شمال الهند مثل بورنيا ولكنو ومرشد آباد. وقد استخدمت في صنع أشكال عديدة من الأواني من ضمنها الأطباق والأباريق والصناديق المغطاة والصواني، بيد أن أكثرها شيوعاً كانت أنابيب الماء أو قاعدة الأركيلة (أو الشيشة) (الصورة 380)، التي كانت إما كروية أو جرسية الشكل وغالباً ما كانت تُزخرف بتصاميم زهرية. وقوام تصميمها أربع وزرات مستدقة تضم نباتات زهرية وورود فضية وأوراق نحاسية، في غمط من أسلوب مغولي من الموتيفات الزهرية بوجه عام، لكن النباتات تبدو قاسية ومقولة بالمقارنة مع مثيلاتها الطبيعية الأثيرة لدى حقبة شاه جيهان.

من بين الفنون المعروفة والأكثر تنوعاً وشهرةً في الهند هي المنسوجات، ومنذ العصور القديمة عرفت الهند بوصفها مصدراً قيماً للمنسوجات والأقمشة، وفي حقبة المغول راجت هذه الصناعة على نطاق واسع فكانت صناعة الأقمشة الفاخرة، وكان من بين أروعها من الحقبة المغولية المبكرة تلك الخالية من الزخرفة والتطريز، مع ذلك شاعت

وفي هذا الوقت بالذات جرى ترميم وتجديد بعض روائع المخطوطات مثل الـ «بابو ناما» التي نفذت بتكليف من السلطان أكبر، ونسخة ويندسور كاسل من الـ «بادشاه ناما». وصممت هذه المخطوطات على سبيل الإهداء إلى شخصيات أوروبية افتتنوا بأبهة المغول وبدولتهم. وصوّرت رسوم من نسخ القرن التاسع عشر من الـ «بادشاه ناما» صروحاً عمارية فخمة رعاها شاه جيهان مثل تاج محل والحصن الأحمر، كما أن مخطوطات لاحقة من هذا النوع، كنسخة محمد صالح كانبو من تاريخ شاه جيهان المعروفة بـ «أعمال صالح»، تظهر أوروبيين معجبين بالصروح المغولية.

لقد عُرِفَت بعض المراكز التجارية بصادراتها الخاصة بها، فكشمير لشلالاتها، وكولكوندا لقماش شينتز، وكوجورات لأوانيتها المرصعة بألم اللآلئ (الصورة 382) والخشب المنقوش، وكامبي اشتهرت بالنقش على الأحجار الصلبة. وقد نشأ أسلوب مميز من المخطوطات المصورة لأغراض التصدير في كشمير. وتم التعرف على نسخة من الـ «شاه ناما» نسخت في راجور سنة 1719 على أنها نموذج مبكر من الأسلوب التراثي (الفلكلوري) من المخطوطات المصورة التي ازدهرت خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وكانت معظم النصوص من الشعر الفارسي القديم لشعراء مثل نظامي وسعدي وحافظ. واشتهرت كشمير بإنتاجها الورق؛ إذ نُسخت المخطوطات على ورقٍ ناعم مصقول وملّمع بالذهب، أمّا الأوراق فزخرفت بحدود زهرية باذخة بالذهبي والأزرق والوردي، وهي أفخم تصوير عرف في الهند قاطبةً. وكانت الرسوم الصغيرة الحجم عادةً (الصورة 383) تؤطر بالنص. أمّا قوام الرسم فغالباً ما يضم مجموعة من الناس أمام سرادق أبيض جُعل في بيئة طبيعية، في حين وضعت وجوه الشخصيات الفارسية، كالشاعر حافظ إلى اليسار، في صورة من ثلاثة أرباع، وجُعلت الشخصيات الهندية، كشخصية «جمال» إلى اليمين، في صورة جانبية. أمّا تفاصيل الملابس والأقمشة فاخترت باللون الأحمر الفاتح أو البرتقالي، فضلاً على التلال الملونة التي تشي بضيق الفضاء، في حين جُعل الأفق منقطاً بأشجار التنوب أمام سماء زرقاء كئيبة. وأخيراً كانت الكتب تجلّد بغلاف من الجلد ذي مجاميع زخرفية جميلة أو بتجليد ملون ومصقول بالورنيش. وكان لهذا الأسلوب من المخطوطات المصورة الأثر الأكبر على فنون الكتاب في آسيا المركزية؛ إذ كانت الكتب تُصدّر من كشمير إليها.



381. قطعة من غلاف الجدار من خيمة السلطان تيبو من قماش الشينتز القطني المطبّع، بورهانبور، منتصف القرن الثامن عشر. قوام القماش من القطن المطبّع والرسوم والمصبوغ. 6.30 متراً مربعاً. ناشنال ترست، قلعة باويس.

من الذهب كانت في المتجر في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وكانت لتيبو صاحب، سلطان «مايصور» من 1782 إلى 1799 خزانة ملابس كبيرة ضمت خيمة من قماش الشينتز القطني الرقيق، صنع في مدينة برهانبور (مادية براديش) في وسط الهند إلى الجنوب من سيروجي في شمال الهند واشتهرت بجودة خيماتها. وكانت الخيمة الكاملة تضم قطع الجدران وسقفاً من القطن المصبوغ والملون والمطّبع. فأما قطع الجدران (الصورة 381) فلها أرضية بيضاء وصفّ من الكوات تضم مزهريات منفذة بألوان الأحمر والأخضر على الأغلب، وتبلغ مساحتها 6.30 أمتار مربعة. ويلحظ شريط زخرفي من الملون الأبيض والأسود يمتد على طول الجزء العلوي، في حين تقسم الخيمة حدوداً جُعلت من الأزهار وأوراق النبات إلى أجزاء. وتحفل قطع السقف بالمزهريات والزهور نفسها ويحدها شريط من قماش مرقع أبيض وأحمر. أمّا الجزء الخارجي من الخيمة فعبارة عن طبقة منفصلة من القطن الأبيض الخشن، ربما هي «خيمة الشينتز البديعة» التي استقبل فيها ولدا السلطان تيبو الصغيران الرهيتان، اللورد كورنواليس وحاشيته في السابع والعشرين من شباط / فبراير سنة 1792.

لقد انتعش الرسم في الدويلات المستقلة في الديكان والبنغال والأوده بعد انهيار الحكم المغولي في أعقاب وفاة أورنغزيب سنة 1707. وكان من نهّب «نادر شاه» لدلهي سنة 1739 أن نقل أثمن الكنوز الإمبراطورية، ومن ضمنها أجود المخطوطات ككراس كولشان إلى إيران، وقد تفرق فنانون الورشة الملكية بحثاً عن عمل في مختلف الأقاليم. ومع ذلك لم يتوقف نشاط الورشة الإمبراطورية كلياً، ففي فترة أفول نجم المغول إبان القرن التاسع عشر، أنتجت أطلال الورشة في دلهي مخطوطات مصورة في هيئتها المترفة. وكان بعضها نسخ من المخطوطات التاريخية لعهد شاه جيهان،



382. صندوق خزانة، كوجورات، مطلع القرن السابع عشر. مصنوع من الخشب المطعم بألم اللائي ومكسو بطبقة ملّمع (lacquer) أسود. الارتفاع 54 سم العرض 109 سم. كوبنهاغن، ديفيد ساملونك.

383. «حافظ والجمال» من ديوان حافظ، كشمير، 7-1796. الأبعاد 6.7 في 5.4 سم. سانت بتسبورك، مكتبة سالتيكوف العامة، المخطوطة 386، الورقة 108 اليمنى.



إرث الفن الإسلامي المتأخر

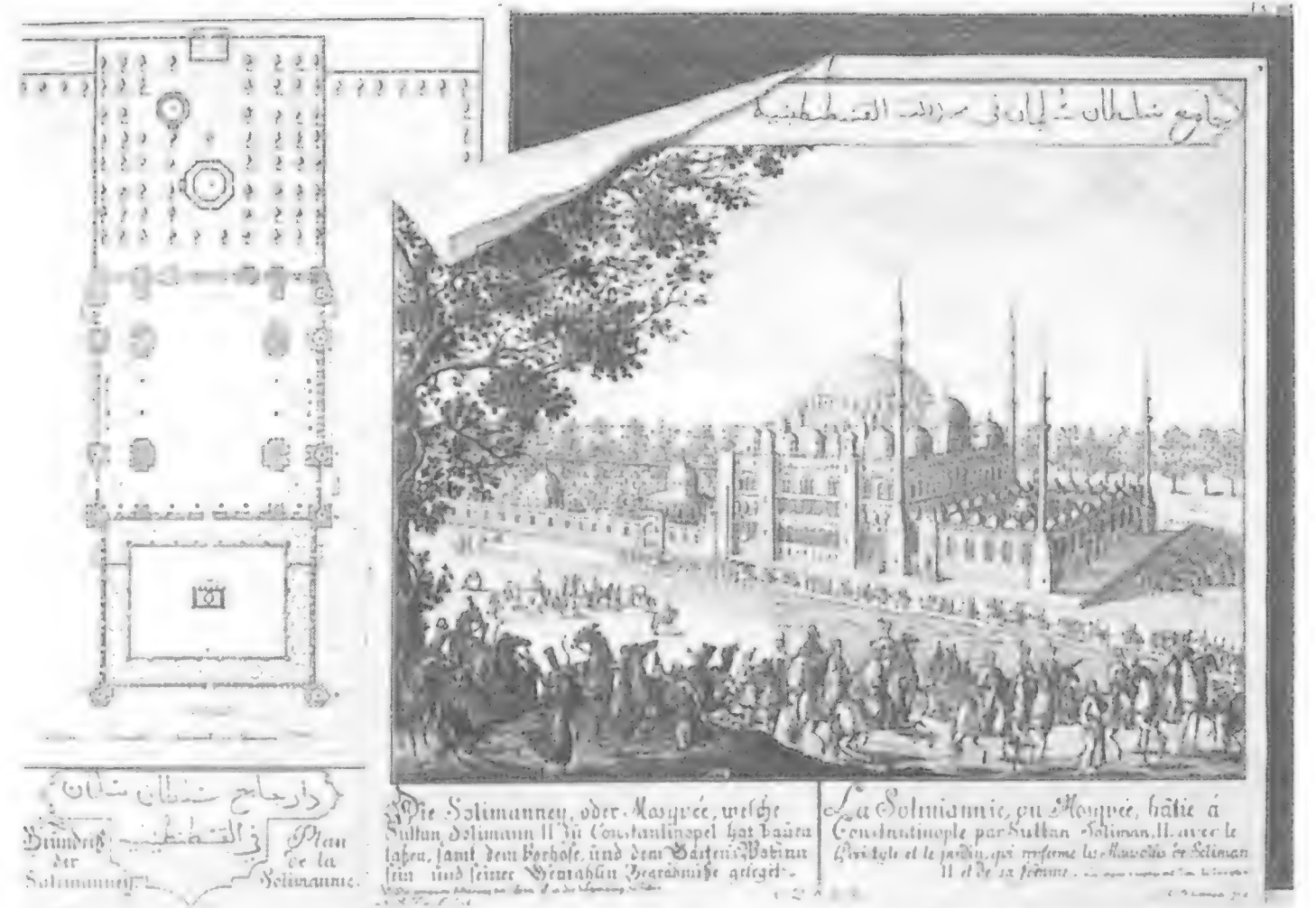
اقتترنت الفتوحات الأوربية التي انتهت بها السرد التاريخي لهذا الكتاب بأحداثٍ جسام مثل حملة نابليون على مصر سنة 1798، واستيلاء فرنسا على الجزائر سنة 1832، أما ما عدا ذلك فقد كانت الهيمنة الأوربية السياسية والاقتصادية تدريجية كما في الهند، حيث انتصار كليف في معركة باسلي في البنغال سنة 1757 التي أفضت إلى تعزيز قوة شركة الهند الشرقية البريطانية، تبعها تأسيس الحكم الاستعماري المباشر سنة 1858. أما رعاية الفنون فأصبحت محدودةً للغاية، في حين وظّف الاستعماريون الإرث المغولي لأهدافهم الإمبريالية. وفي تركيا احتفظ السلاطين العثمانيون ظاهرياً بنفوذهم السياسي حتى مطلع القرن العشرين، على الرغم من أن الضغوط الأوربية تواصلت حتى أجبروا على تقديم تنازلات اقتصادية (ومنها وثيقة العهد ناما) واقتطعوا جزءاً من إمبراطوريتهم (إذ أعلنت اليونان مثلاً استقلالها سنة 1822). أما في إيران، وعلى الرغم من تنامي تأثير التكنولوجيات الغربية، كما في الطباعة والتصوير الفوتوغرافي؛ فقد صمد الأسلوب الفني التقليدي برعاية الحكام «القجار» حتى القرن العشرين. إن اكتشاف الغرب للفن والعمارة في البلاد الإسلامية واستيعاب واستبدال الفكر والمواد الأصلية لهذه الشعوب بأخرى أوربية وفي الحقبة نفسها، أمور مهمة وشائكة ويتصدى لها هذا الكتاب على نحو مختصر؛ وعلى الرغم من توافر ثروة هائلة من المعلومات بهذا الخصوص، لم يبدأ البحث فيها إلا مؤخراً، كما أنها تتطلب دراسةً مستقلةً ووافية في مكانٍ آخر غير هذا الكتاب؛ لذا فإن دراستنا الحالية ما هي إلا توجهاتٍ لبحوثٍ قادمة.

أثر الفن الإسلامي على الغرب:

إن بلورة فكرة الإرث الإسلامي بدأت في سوريا في القرن السابع وتطوّرت لتشمل الفن والعمارة، وقد كانت نشأتها على الأراضي الممتدة من الأطلسي إلى الهندي لكنها وليدة الفكر الغربي في القرنين التاسع عشر والعشرين، وذلك لأن أياً من الرعاية أو الفنانين المذكورين في الفصول السابقة لم يكن ليفكر أن فنه إسلامي. كما أن المصطلحات الشمولية مثل «محمدي» أو «إسلامي» أو «مسلم» لم تُستخدم على نحو شائع قبل القرن التاسع عشر، عندما حلّت هذه النعوت محل المصطلحات الجغرافية أو العرقية الضيقة مثل «هندي» (أو «هندو»)، و«فارسي»، و«تركي»، و«عربي» و«مغربي»، التي وصفت أساليب بعينها كان يُعتقد أنها مستقلة عن الإرث الإسلامي. وفي القرن العشرين ترسّخت فكرة «إرث الفن الإسلامي» باضطراد، حتى بدون تشجيع أو برعاية أو اهتمام من منطقةٍ ودينٍ لهما هيئتهما ونفوذهما. وعلاوةً على المهام التصنيفية والوصفية التي احتضنت هذا الفن، فقد جرى مؤخراً البحث الحثيث في كنهه والتمحيص في المبادئ الموحدة التي تكمن وراءه من الجغرافية إلى الأربيسك وما زالت عجلة هذا البحث متسارعة. وبحلول نهاية القرن العشرين لم تكتمل دائرة الفكر البحثي الذي بدأ منذ القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من الإرث الموحد للحضارة

الإسلامية، ما زال البحث العلمي واعياً بالتنوع الإقليمي الذي يكمن وراءه، لذلك من غير المعقول دراسة تاج محل وقصر الحمراء بنفس واحد أو رؤيا واحدة. إن ابتكار «إرث الفن الإسلامي» هو نتاج المصالح الأوربية في المنطقة حيث غلبة هذا الدين ماضياً وحاضراً. كما أن اهتمام الدارسين بالتاريخ الدبلوماسي الأوربي، ولا سيما القاري منه، قادهم إلى التعمق في الدراسات العثمانية؛ فضلاً عن أن المصالح البريطانية في الهند شجّعت على اهتمامهم بالإسلام في شبه القارة الهندية جلّها ومن ثم في بلاد فارس الجارة، وعلى غرار ذلك قادت المصالح الاستعمارية الفرنسية في القرن التاسع عشر إلى اهتمام الباحثين الفرنسيين بشمال أفريقيا وللسبب نفسه. أما الساميون (من اليهود) فقد انجذبوا على نحو منقطع النظير إلى القاهرة، عاصمة العالم العربي، بل وإلى سوريا الجارة. ولكن بحلول القرن التاسع عشر لم يكن اطلاع أوروبا على العالم الإسلامي، ولا سيما الفن والعمارة، إلا محدوداً بعدد الصور الصغيرة التي توافرت حينها.

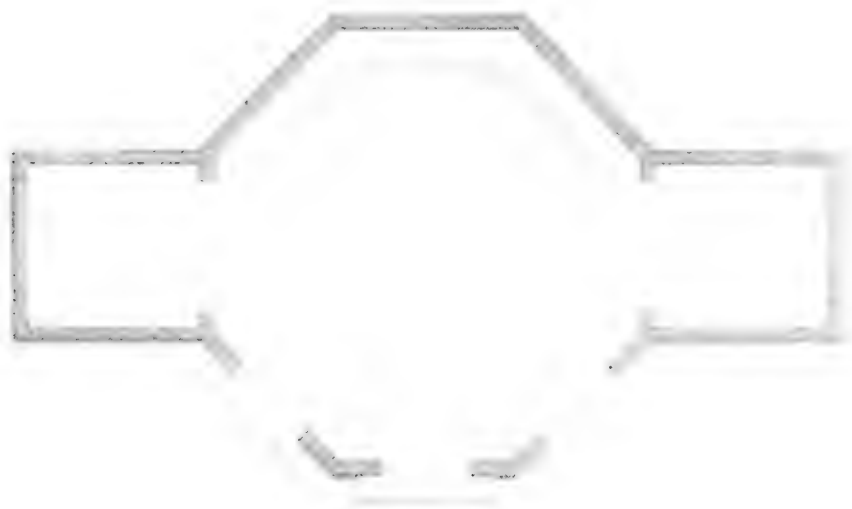
لقد تم جمع ما يمكن من المخطوطات الإسلامية في الغرب بهدف استعادة النصوص الكلاسيكية المفقودة، فضلاً عن المعرفة المتفرقة بالفن والعمارة الإسلامية لدى الأوربيين. فعلى سبيل المثال هناك لوحة موسومة بـ «استقبال سفارة البندقية في دمشق» (متحف اللوفر بباريس) تُنسب إلى مدرسة بيليني التي عُرفت في القرن السادس عشر، ورسمها فنان كان على دراية أكيدة بطوبوغرافيا دمشق وصروحها المعمارية، لكنها لم تترك أثراً يُذكر في تاريخ العمارة الغربية. وبالطريقة نفسها كانت لدى ريمبرانت مجموعة من الرسوم الديكائية والمغولية التي استنسخها قبل أن يُجبر على بيعها سنة 1656، بيد أنه من الصعب القول إن للمنمنمات الهندية أي أثر ذي قيمة على مسيرة الرسم الأوربي. إن تداول صور من العمارة الإسلامية خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر زاد من وعي الغرب بالإرث الإسلامي، فضلاً عن نشر كتاب جوهان برنارد فيشر فون ارلاش «تاريخ العمارة العام» (Entwurf einer historischen A - chitekt (فيينا 1721) الذي ضمّنه رسوماً من العمارة العربية والتركية والفارسية (الصورة 384) أخذت من القطع النقدية وكتابات الرحالة وعلماء الآثار التي حفزت تصميم عدد من العمائر والمشيدات بأسلوب شبه شرقي. وعلى الرغم من أن مصادر فيشر فون ارلاش اقتصرت على العمائر العامة للمساجد، استخدمت التصميم المستوحاة منها في مشيدات عامة كالجواسق والأجنحة (السرادقات) والقصور والمسارح ذات الطابع المترف الذي طبع المشرق حصرياً. فأمير ويلز فريدريك أوغز إلى المهندس المعماري سير وليم جامبرز (1727-98) بتشيد «قصر حمراء» لحدائق «كيو» سنة 1750، فكان التصميم الروكوكو القوطي (rococo Gothic d - sign) (عام 1758) الذي كان بعيداً كل البعد عن مُسمّاه «قصر الحمراء» ما عدا زوج الأعمدة الرشيقة التي تسنده، واستمدّ من سرادق قدّمه جوهان هينريك منتز (1727-98) إلى الأمير سنة 1750، وهو فنان سويسري زار إسبانيا قبل أن يستقر



384. تخطيط أرضي للمسجد السليمانى، الذي بناه السلطان سليمان الثاني في القسطنطينية؛ من كتاب أرلاش (فيينا، 1721).

في إنكلترا. وفي سنة 1761 زاد جامبرز طرزة «الحمراء» جناحاً مثنياً بشكل جامع (الصورة 385) أقيم على أساس ارتجالي حر على وفق طراز جوامع عثمانية مقببة التي يكتنفها منائر كما صورها فيشر فون ارلاش. وقد أضيف معبد ليكون ثالث الثلاثة من المباني الغربية في برية كيو. وقد حذا حذو جامبرز عددٌ من المعمارين مثل وليم رايت في تصاميمه لبيت هارتويل في بكنكهامشير، ونيكلاوس فون بيكاج الذي بنى جناحاً قريب الشبه بجامع في حداق سويتزنكين قرب مانهايم سنة 1780، على الأرجح. وعلى مستوى أكثر شيوعاً، أطلع الزوار الأوروبيون على جواسق الحدائق العامة حيث قُدمت القهوة وغيرها من المشروبات، فعلى سبيل المثال كتبت ليدي ماري دبلو مونتاك سنة 1717، تصف جوسقاً محاطاً بتعريشات (أو مشربيات) مذهبة أقيم على تسع أو عشر درجات من السلالم، فضلاً عن نماذج أخرى لم تتعد كونها منتجات صيفية متواضعة (bower) ذوات مصاريع استخدمت بوصفها جدران شتاء وقابلة للإزالة في الجو الحار صيفاً. من هذه الأوصاف والتصورات، نشأ ذوق للجواسق في أوربا حيث استخدمت ليس فقط كما في أصلها بوصفها سرادقات حداق، ولكن أيضاً باعتبارها أكشاكاً لبيع المرطبات والأكلات السريعة أو مكان تجمع موسيقي الشوارع أو أكشاك بيع الجرائد والمجلات.

لقد غدت صروح الهند المسلمة مصدر إلهام للعديد من الفنانين والمعمارين البريطانيين، فقد عاد أول الفنانين البريطانيين في الهند تيلي كيتل (86-1735) إلى بلده، وبجعبته ثروة ضخمة مما رآه، وهي حقيقة لمسها آخرون هناك فحذوا حذوه. فالفنان وليم هودجز (97-1746) الذي مكث في الهند بين 1780 و1783 كان أول بريطاني زار أكرا حيث افتتن بجمال تاج محل فرسمه ولونه. وربما كان الرسام توماس دانييل (1840-1749) أول رسام مناظر طبيعية إنكليزي ذهب إلى الهند سنة 1784 بصحبة ابن أخيه وليم (1837-1769). وعاد دانييل بعد عقد من الزمان لينشر كراسه «Oriental Scenery» (أي مشهد شرقي) الذي ضم ستة أجزاء جُعلت بحجم الورق (folio) بين الأعوام 1795 و1808. ولكل جزء أربع وعشرون لوحة لونت يدوياً بطريقة الحفر المائي (hand-colored aquatint)، وتركت إحساساً



385. حديقة كيو، جناح مثنى على شكل مسجد، «التخطيطات والارتفاعات والأقسام والعرض المنظور من الحدائق والمباني في سري» (لندن، 1763).

غريباً بالأبهة والإعجاب لدى جمهور عريض، إن لم يكن لدى جمهور عالمي. وقد لاقت هذه المجلدات رواجاً منقطع النظير مما حدا بدانييل أن ينشر مجلداً آخر مستقلاً، جلّه عن تاج محل (الصورة 386). وحتى الذي لم يستطع تحمل تكلفة شراء هذا الكرّاس، اطلع على صروح الهند من خلال المناظر التي جُمعت أو أعيدت طباعتها على أواني المائدة وغلاف الجدران. وكانت لرسوم دانييل الأثر الأكبر والمباشر في نشأة ذوق «الاستشراق» (orientalism)؛ إذ صمّم صامويل بيبز كوكريل سنة 1803 دار «سيزنكوت» (Sezincote House) في كلوستر شير لأخيه جارلس، أحد أثرياء شركة شرق الهند الذي تعرّف على آل دانييل في الهند. فعين كوكريل توماس دانييل مستشاراً؛ وقد ازدانت الدار بمعالم شرقية أخاذة مثل القبة البصلية الشكل والسرادق (أو الجناح) الركنية ذات الظلة الهندية (الجهاتريس chatris) والطنوف المتدلية (overhanging eaves) والأقواس المحارية (cusped arches) والأبراج العالية المدببة النهاية (pinnacles).

والأهم من كل ذلك الأمر الذي أصدره الأمير الوصي في برايتون؛ ففي سنة 1803 أوعز ملك المستقبل جورج الرابع إلى وليم بوردن (1822-1775 على الأرجح) ببناء اسطبلات ملكية وميدان فروسية، فأُنجزا في بحر خمس سنوات. وفي سنة 1797 عرض بوردن في الأكاديمية الملكية تصميمه «لقصر التسلية في أسلوب عماري محمدي

«árabes de Espana» . وبتوافد السياح من الغرب، الباحثون عن كل غريب يأسر القلب من رسوم وفنون، تربّع قصر الحمراء على عروش القلوب واستحوذ على ألسنتهم ومخيلاتهم. ونشر جيمس كافانه ميرفي من عام 1802 إلى العام 1809 (The Arabian Antiquities of Spain) «الآثار العربية في إسبانيا» (لندن، 1813) بالإنكليزية ثم ما لبث أن تبعه آخرون من مثقفي وأرستقراطيي أوروبا وأميركا، مثل فيكتور هوغو وجاتوبرايند وواشنطن أرفنك وثيوفيل كوتيه، الذين سجّلوا بإعجاب وسحر الكثير عن رحلاتهم. وقد رافقت هذه الشهادات صور؛ فقد زار جيرالدي برانكي إسبانيا سنة 3-1832، وبعدها بأربع سنوات نشر كتابه: - So venirs de Grenade et de l'Alhambra (باريس، 7-1836)، وبعدها: (Monuments arabes et moesques de Cordoue، Séville et Grenade) (باريس، 1839)، الذي تحدث عن صروح شمال أفريقيا في تونس والجزائر وبون. وفي سنة 1834 رسم جولز كوري وأوين جونز قصر الحمراء؛ لكن كوري توفي تاركاً المهمة لجونز لإكمالها، فعاد وحيداً سنة 1837. ونُشر عملهم في كتاب:

Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra (لندن، 45-1836) في أطلسين وعُدّ مرجعاً للخرائط الهندسية وغيرها للمهندسين المعماريين.

صمّم أوين جونز قصرين في حدائق قصر كينسنكتن على الطراز المغربي، وفي سنة 1854 بنى للقصر البلوري في سيدنهايم فناءً على غرار فناء قصر الحمراء وبهو السباع. وقد استوحى بعض العناصر المنفردة وعلى حجم أكبر من الأصل، على الرغم من أن النسخة المستنسخة كانت أصغر حجماً. وفي سنة 1856 دُشّن مبنى بانوبتكون الملكي (Royal Panopticon) الذي صمّمه توماس حيتير لويس (1818-96) في ساحة ليستر بلندن. وقد صمّم على وفق طراز مغربي بمنارتين (قريبتين الشبه بالطراز المملوكي) تكتنفان واجهة متعددة الألوان وجزءاً داخلياً طافحاً بالألوان وأروقة بحدوة الفرس وقد حوّلت البناية بعد سنتين إلى قاعة «الحمراء» للموسيقا، وبقيت على حالها لخمس وعشرين سنة قادمة، مؤسّسة لأسلوب من طرز من المسارح وأروقة الموسيقا في أسلوب شرقي في بريطانيا وأميركا.

لم يقتصر الاستشراق على العمارة وحسب، بل امتدّ إلى الرسم، ولا سيما في فرنسا. ومن بين أقدم اللوحات وأروعها تلك التي ضمّها كراس يوجين ديلاكروس (-1798 1863) الذي زار المغرب سنة 1832 بصحبة الكومته دي مورني، الذي أرسله لويس فيليباً سفيراً فوق العادة إلى السلطان بعد أن احتلت فرنسا الجزائر؛ وسجّل ديلاكروس في كراس الرسم هذا الذي ضمّ سبعة أجزاء رحلته التي دامت ستة أشهر من طنجة إلى مكناس، واحتوى على مادة دسمة لأعماله اللاحقة. وكانت فرصته لزيارة الحريم، التي كانت حلم كل رجل في القرن التاسع عشر على ما يبدو، قد أثمرت في لوحته (Femmes d'Alger) التي رسمها بعد سنتين في عام 1834 (الصورة 388). وتشبي اللوحة بتواشج المعرفة المباشرة بالإمكانية الخيالية لإثارة واستحضار المشرق المثالي الكسول (أو البليد) (languorous Orient). وبعد عشرين عاماً أخطر ديلاكروس مجلته قائلاً: «بدأت أبلور أشياء سريعة من عصاره تجربتي في شمال أفريقيا بعد أن نسيّت التفاصيل الدقيقة، استوحيتها من صوري التي أستمّد منها الجانب الشعري والخيالي الأسر. وعلى النقيض منه، مُعاصره جي. أي. دي.



386. تاج محل، أكرا صور من الحديقة، من كتاب توماس ودانييل «مناظر من تاج محل في مدينة أكرا في الهندوستان سنة 1789».

في الهندوستان؛ إذ قدّم التصميم مطبوعاً على الأوفسيت لمبنى مستدير تعلوه قبة (rotunda) ذات أجنحة ركنية متوجة بظلة هندية (جهاتريس - chh tris). ولعمارة الجناح (pavilion) كلف الأمير الوصي المهندس المعماري جون ناش (1752-1835) لإعادة هيكلة المشيد البلادي (Paladian) غير المكتمل في تواشج متخيل من عناصر قوطية وصينية وهندية. فاستعار ناش مجلّدات دانييل الأربعة Oriental Scenery بحثاً عن إلهام. وكان البناء بين الأعوام 1815 و1822؛ إذ كان عبارة عن جناح من قبة مستدقة على شكل الحرف إس S بالإنكليزية (ogival dome) ضخمة يكتنفها زوجان من القباب الفرعية. وقد شمل تخيل المشرق منطقة المطابخ، إذ جعلت أشجار النخيل ذات السعف الذي جعل من النحاس تسند السقف، بيد أن ناش استخدم آخر التكنولوجيات وقتها حين قام بضرب السقف والأعمدة بأطر من الحديد. وفضلاً عن إثراء الحس الشرقي بالأبهة الملكية، اضطلع البناء باستخدام المستنبتات المزججة ذات القباب البصلية الشكل.

لقد كانت إسبانيا البلد الأسهل وصولاً من بين البلدان ذات العمائر الغريبة، ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر ابتعثت «ريال أكاديميا دي سان فرناندو» المهندسين المعماريين خوان دي فيلانوف وبيدرو ارنال لرسم غرناطة وقرطبة بإشراف جوزيف دي هرموسيل؛ ونُشرت هذه الرسوم خلال العقد 1780 تحت عنوان: Antigüedades

386. تاج محل، أكرا صور من الحديقة، من كتاب توماس ودانييل «مناظر من تاج محل في مدينة أكرا في الهندوستان سنة 1789».





389. «إلانا»، كرينديل أون هدرس، نيويورك، 2-1870؛ تفاصيل من نافذة المنزل.

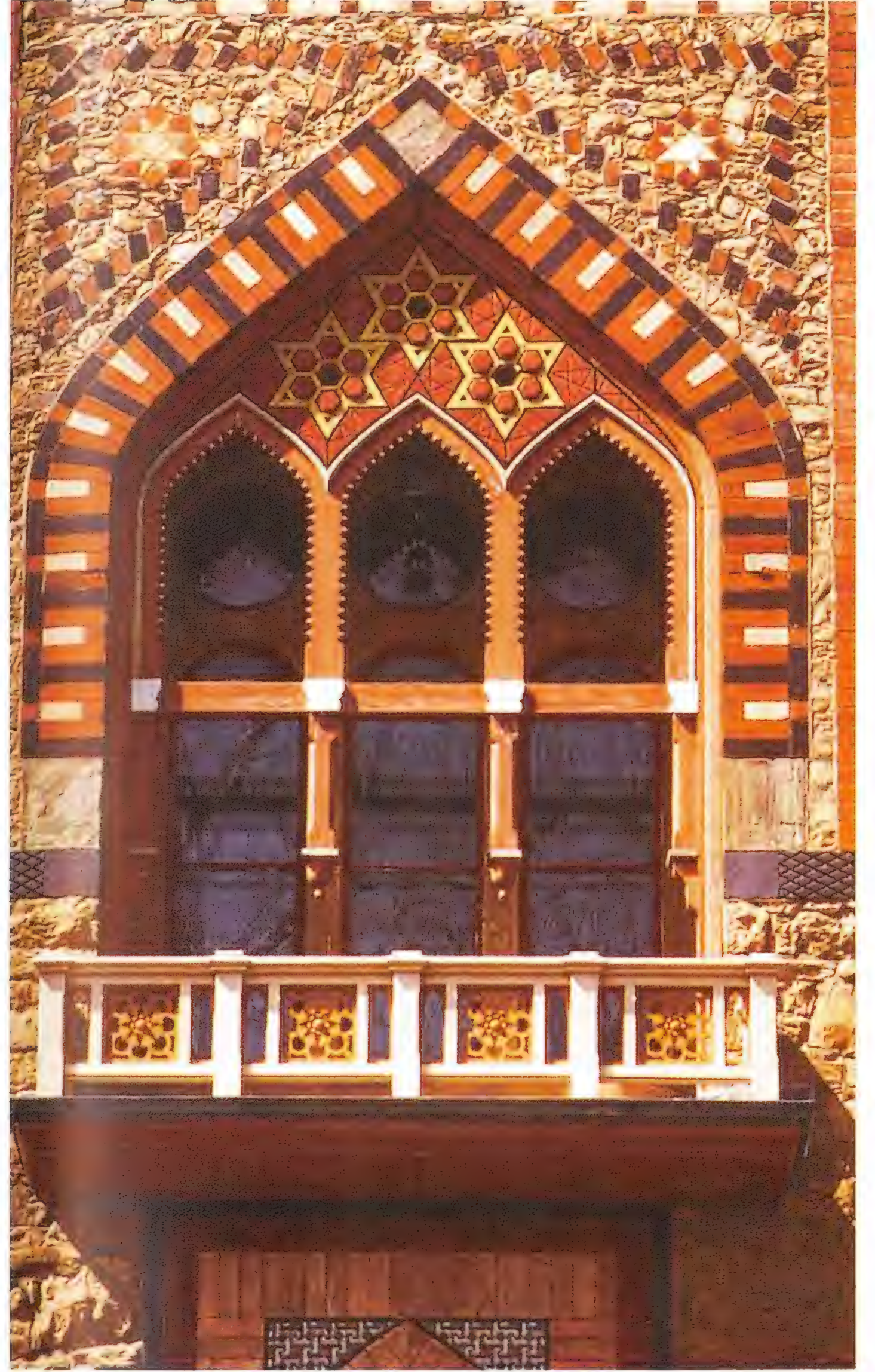
البسيطة وفنون الآجر الفارسية. وكانت عنده نسخة من كتاب (Monuments modernes de la Perse) (باريس، 1867) لباسكال زافيه (-1787 1879)، كما أن أعمدة البيازا (piazza columns) والستنسيل في رواق الفناء مستوحيان من موتيفات فارسية تعرف عليها من أعمال كوسته. لقد لعبت الكتب واللوحات والمعارض الدولية، التي انتشرت على نحو واسع في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، دوراً مهماً وريادياً في التعريف بالفنون والحرف المنتشرة على الأراضي الإسلامية. وفي سنة 1851 نظم مجتمع الفنون (- the S ciety of Arts) المعرض الدولي (- The International Exhibtion) في كريستال بالاس (القصر البلوري) في هايد بارك بلندن برئاسة حرم الأمير احتفاءً بالثورة الصناعية وبالتوسع الأوربي الاستعماري. وشارك في المعرض أكثر من مائة ألف معروض من مختلف بلدان العالم، ومن بينها المواد الأولية الخام والعدد اليدوية والمعدات الحرفية والمكائن ومنتجاتها، وشملت المعروضات الفارسية سجاجيد وتصاميم السجاد التي كانت مزيجاً من الأساليب الوطنية والتاريخية. واستُخدم في حياكة بعضها الأزهار المظللة على نحوٍ طبيعي لإعطاء الانطباع بوجود البعد الثالث.

انكرز (1780-1867) الذي لم يغادر روما في حياته، لكنه جمع كل ما أمكنه مما نُشر عن المشرق ليخرج بصورة أقل حسيّة. لقد اضطلع رسام المناظر الطبيعية الأمريكي الرائد فريدريك جيرج (1826-1900) بلوحاته الشهيرة التي نفذها منتصف العقد 1840 عن العالم الجديد وعلى نطاقٍ ملحنيّ، ففي أعقاب زيارته الوحيدة إلى أوروبا وفلسطين وسوريا بين الأعوام 1867-9، استكمل رسوماته الخاصة بنصف الكرة الغربي بسلسلة تشكيلات متوسطة من ضمنها مشاهد من القدس والبتراء. وقد ملأته زيارته حماساً للعمارة الإسلامية، فبعد العام 1870، كرّس بقية حياته لتصميم وبناء وتأثيث قصره في كرينديل أون هدرس، بنيويورك (الصورة 389)، الذي بناه بين العامين 2-1870، وزاد عليه على مدى عقدين، وأضاف جناحاً وورشة (أو مرسماً) أنجزها بين الأعوام 9-1888، وسُمي القصر بـ «أولانا» اشتقّه من «إلانا» العربية بمعنى «بيتنا على علو». وقد اشتغل معه المهندس المعماري كالفرت فوكس بوصفه استشارياً. ولم يعتمد جيرج على خبرته الشخصية وحسب، بل أيضاً على عصارة ما نُشر عن عمائر إسلامية اتخذها مصدر إلهام ثري، والقصر تواشجت فيه موتيفات قصر الحمراء والتفاصيل الهندوسية

هاوس، وهي داره الأخرى في هامر سميث على نهر التيمس، حيث ورشته والإسطبل المحاذي الذي حوله إلى مبنى خاص بالحياكة. وقد تبنى في تصاميمه الأولية الصيغة الكلاسيكية من الوزرة المركزية مع وزرات ربعية أصغر في الزوايا؛ ولكن ابتداءً من العام 1887 اضطلعت منتوجات موريس وشركته (Morris & Co.) بمجاميعها التوجيهية، ومن أشهرها سجادة بللرود (الصورة 390) المحاكة سنة 1889 لصالح عائلة ساندرز. ويشي التصميم بأثر السجاجيد الفارسية ذات المزهرية عليها (الصورة 219) ولا سيما ثراء ألوانها وزخرفتها المتقنة وسطحها المستوي. ولموريس معرفة دقيقة وحسيفة بالسجاجيد التركية والفارسية والصينية، التي جمعها وعمل مستشاراً لدى متحف جنوب كنسكتن (المعروف حالياً بـ «متحف فكتوريا وألبرت»). وفي عام 1893 أيد وبقوة حصولهم على سجادة أردبيل (الصورة 214) التي جلبت من إيران. ولم يقتصر إعجاب الغرب بالعمارة والمنسوجات، بل تعدى ذلك إلى الفخاريات، التي كان لها حظوة كبيرة لدى الهواة البريطانيين. وجمع الخزفيات العثمانية التي كانت تسمى بـ «الدمشقية» أو «الرودية» حينها، أمثال إف. دوكن كودمان الذي جمع مخزوناً هائلاً منها، انتهى بها المطاف في المتحف البريطاني. في حين جمع قطع الأواني والأجر المزجج الفارسية وغيرها من المقتنيات الفنية من بلاد فارس القائد اللواء سير روبرت مردوخ سميث مدير قسم التلغراف ومستشار متحف جنوب كينسكتن، حيث معرض الفنون الفارسية المقام سنة 1876. أما كودمان وسولتنك فكانا هما الآخران من هواة جمع التحف الفنية من الخزف المغربي-الإسباني. وفي سنة 1885 أقام نادي برلنكتون للفنون الجميلة بلندن معرضاً ضم أكثر من ستمائة تحفة فارسية وعربية، غالبيتها من الخزف.

وقد شجّع الولع بالخزف الإسلامي على إحياء تقنية البريق أو اللمعان في المقتنيات الخزفية في أوروبا. بيد أن إنتاج الأواني ذات البريق القزحي، سواء في إيران أو إسبانيا أو إيطاليا ومنها انتشر إلى باقي أرجاء العالم الإسلامي، قد انحسر أواخر القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر. وبحلول العام 1700 كان الولع بالبريق

390. تفاصيل سجادة بللرود، هامرسميث، 1899. من وبر الصوف، أبعاد 7.64 في 4 أمتار، متحف فكتوريا وألبرت.



389. «علانا»، كرينديل أون هدرن، نيويورك، 2-1870؛ تفاصيل من نافذة المنزل.

لكن هذه النماذج من الدمج كانت محط انتقاد لاذع من النقاد، ومنهم وليم موريس (1834-96)، الشاعر والمصمم والمنظر لحركة الفنون والحرف (the Arts and Crafts movement) البريطاني.

وعلى الرغم من حيازة موريس لنسخة من كتاب أوين جونز (Grammar of Ornament) (أي قواعد الزينة) المنشور سنة 1856، الذي اشتهر بدعوته للتفريق بين الطرز الوطنية «المحمدية» والعرقية التركية والمغربية والفارسية والهندية، لم يكن موريس ميالاً للفن الإسلامي، بل إنه عدّ التشكيل الهندسي أساساً لتشكيل الأنماط الزخرفية بالتزاوج مع دور الحرفي بوصفه فناً مسلماً. بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك، فندد باستيراد السجاجيد التي كانت تنهال على الغرب بأعداد فحمة (كما سيأتي لاحقاً)، لكنه امتدح السجاد الفارسي؛ إذ استخدمه حصرياً في الريد هاوس (البيت الأحمر) في بيكسلي هيث سنة 1860، وهي داره الجديدة، وما لبث أن صمم سجاجيد مستوحاة من نماذج فارسية، لا مقلدة لها.

وقد أنجز موريس أولى السجاجيد التي حاكها يدوياً سنة 1878 في كلم سكوت

القزحي قد حلّ محله ذوق آخر للسطوح المذهبة المتحققة من استخدام أوراق الذهب أو مسحوقه، في حين انحسرت التقانة التقليدية من البريق المنخفض الصبغة، المستخدمة في جميع أنواع التحف ذات البريق التي صُنعت قبيل العام 1800 ليحلّ محلها البريق المنكّه بالراتنج (resinate luster)، وقوامه ذهب مذاب وبلاطين وغيرهما من المعادن النبيلة استُحدثت في مرحلة لاحقة؛ تُذاب هذه المعادن في مادة صهور من بلسم-الراتنج (resin-balsam). وتنتج مستحضرات هذه المعادن طبقة مزججة لامعة خفيفة تُطلى بها الخزفيات، وقد استُخدمت هذه المادة على نطاق واسع في ورش مثل ويجوود ومنتون. وبينما تمكن الصناعيون من الحصول على ناتج من درجات من الذهبي والفضي والوردي والرصاصي والخوي (الأرجواني المزرق الداكن)، لم يتمكنوا من إنتاج الأحمر القاني، أحد الألوان الفخارية العvisية على التحضير، لكنها الأكثر شعبيةً ورواجاً، ولا سيما في منتصف القرن التاسع عشر. ولإنتاج هذا الأحمر الياقوتي، حاول خزافون بأنفسهم إنتاجه بعيداً عن الشركات التي يعملون عندها، ولا سيما باستخدام تقانات تقليدية من البريق المنخفض الصبغة.

وكان من أشهر المصممين وليم دي موركان (1839-1917) الذي أنتج خزفاً أحمر قانياً ياقوتياً مذهلاً في ورشته بفولهام وساندز أيند في العقد 1880 (الصورة 391). وقد أعدّ دي موركان تصاميم متقنة للبلاط والأواني ذات البريق، تاركاً عملية التشكيل والرسم لآخرين. وتُجسّد تصاميمه روح الفن الإسلامي الذي بدأ يغزو الأواني الخزفية في العقد 1880، بسبب السحر الذي شاب صورة الشرق الأدنى ورومانسيته في الذهن الأوروبي التي أصبحت جزءاً لا يتجزأ من الذوق الأوروبي العام، وذلك يرجع جزئياً إلى قرب الأرييسك من الأشكال المتعرجة أو المتوجة المفضلة لدى مدرسة آرت نوفو للفنون الحديثة (the Art Nouveau). وتدرجياً بدأ ولع موركان بالأحمر القاني يتحول عنها إلى اللمسات الشعرية الرقيقة للبريق الأصفر الفضي على أرضية من الأخضر والأزرق التي استوحاها من الأواني «الدمشقية» العثمانية، فكانت إحدى نقاط القوة لديه استخدامُه المنضبط لتراكيز متنوعة لإنتاج درجات متعددة من البريق.

إن عرض الفنون الإسلامية في معارض عالمية عديدة لم يجلب المهتمين والهواة والحرفيين وحسب، بل الرسامين أيضاً، وأولهم الرسام الفرنسي هنري ماتيس (1869-1954) الذي ربما كان أعظمهم، فقد تكشّفت أعماله عن اطلاع الغرب المتزايد على الفن الإسلامي وبراعة المزج بينهما. وفي وقت مبكر من العام 1893 كان قد اطلع ماتيس على معرض «باليه دي لا أندستريه» الذي عرض ألفين وخمسمائة قطعة من الفن الإسلامي، ونظّم المعرض جورج ماريه صاحب متحف «موزيه دي الجير»، وكان المعرض مصحوباً بمعرض آخر لأعمال بيثريه أورينتاليس فغانسيه. وزار ماتيس أيضاً معرض إكسبوزشن أونفرسال لعام 1900 الذي كانت له معروضات من أجنحة (أو سرادقات) تركية وفارسية ومغربية وتونسية وجزائرية؛ وفي سنة 1903 حضر معرض الاتحاد المركزي للفنون الذي نظمه غاستون ميغيون وريموند كوجلين. وفي آيار / مايو من العام 1906 قام ماتيس بزيارة خاطفة إلى الجزائر استغرقت أسبوعين ماراً عبر الجزائر العاصمة وبسكرة وقسنطينة وباتنة. وعدا لوحته (Blue Nude: Souvenir of Biskra، بالتمور، متحف الفنون)، تجلّى التأثير الوحيد الذي تركته هذه الرحلة في اقتنائه إبريقاً أسود صغيراً ذا جمال ظهرت في بعض لوحاته من ضمنها لوحة (Pink Onions) (1906)، كوبنهيكن،



391. وليم دي موركان، تحفة خزفية ذات البريق الأحمر، العقد 1880. ارتفاع 40 سم. شيكاغو، ملكية شخصية.

في القرنين التاسع عشر والعشرين وعندما كانت أوروبا تستمتع بهوسها بالشرق وازدياد الاطلاع على الفن الإسلامي على نحو مضطرد، أسهمت البلدان الإسلامية في الهوس بالغرب؛ إذ كانت عجلة «الأوربة» (Europeanization) تتسارع فيها بانتشار مظاهر الصناعة الحديثة كبناء محطات القطارات ومكاتب البريد والثكنات والبنوك، فضلاً عن الحاجة إلى المتاحف، في حين عُدَّت التقانات والأساليب المعمارية الموروثة عن ماضٍ تليد من أساطير الأولين. فحلت الصناعات الأوربية ومنتجاتها من الأقمشة والخزف محلّ الحرف المحلية، ما عدا حياكة السجاد، التي واصلت الإنتاج لبيعها للزبائن الأوربيين. ومن المفارقات أن الذوق الاستشراقي الذي انتشر في أوروبا وقوامه موتيفات زخرفية ديكورية كانت «إسلامية»، جرى إعادتها وإحيائها والترصيع والتطعيم بها وإقحامها، وأحياناً إلى حد النشاز، في هياكل صممت بأسلوب حركة الفنون الجميلة الفرنسية (Beaux-Arts).

لقد استُقبل أسلوب الأمبراطورية الفرنسية بكثير من الحماس خلال عهود السلاطين محمود الثاني (39-1808) ونجله عبدالمجيد (61-1839)، وكان المعمار الأرميني كريكور بليان (1767-1831) أول مهندس عثماني تخرج من مدارس في أوروبا، وبعد عودته من مدرسة الفنون الجميلة في باريس، عُيِّن مهندساً معمارياً أقدم في البلاط، وفي عام 1826 صمّم مسجد النصرية في «طوب خانة» باسطنبول احتفالاً بانتصار محمود الثاني على الانكشاريين. وجوهر التصميم أنه استُبدل الفناء التقليدي بربع سكني من طابقين ضمّ مساكن لرجال الدولة، مع الإبقاء على رواق الصلاة المقبب. وتشبه نماذج بليان الباروكية والأشكال البصلية بتدرّبه في أوروبا؛ كما أن هذه الأشكال تسند منائر شاهقة وممشوقة. وفضلاً عن ذلك صمّم بليان ثكنات السليمية في «حيدر باشا»، وهو بناء فخم قوامه أربعة أبراج ترتفع فوق قبو عالي (سرداب) فوق بحر مرمرة. واشتق اسمها من ثكنات من الخشب شُيّدت على موقع بناء السلطان سليم الثالث سنة 1799 لإيواء جيشه الجديد، لكنه أحرق عن بكرة أبيه خلال التمرد الانكشاري سنة 1808. وزاد السلطان محمود الثاني سنة 1828 الجناح الأول من المبنى الحجري الجديد؛ في حين أضيفت ثلاثة أجنحة أخرى في عهد عبدالمجيد بين الأعوام 1842 و1853، واستخدم بوصفه مستشفى عندليب فلورنس (- Flo ence Nightingale's hospital) خلال حرب القرم.

وفي العام 1853 صمّم نجل كريكور، كرايد (66-1800) وحفيده نيكوغوص (58-1826)، اللذان قدما من بعثة دراسية في باريس، بإشراف المعمار هنري لابروست، القصر الفخم والمسجد في «دولابهاجة» على ضفاف البوسفور (الصورة 393). وكان الموقع يضمّ أصلاً حديقة ملكية في عهد محمد الثاني وجوسق بحري لسليم الأول. وتم توسيع الحديقة في عهد أحمد الأول وعثمان الثاني بإضافة ميناء صغير، ومن هنا اشتق اسمها «الحديقة الريانة» (filled-in garden). وجُعل للقصر (وأبعاده 46 في 44 متراً) واجهة على الطراز الباروكي الجديد وشرفة رخامية امتدت على طول الواجهة البحرية، فضلاً عن حجرة عرش من طابقين مرتفعين يُضاءان بشريا بريطانية بلغ وزنها أربعة أطنان ونصف الطن. وتفضي سلالمة مزدوجة ودرابزينات من البلور الصخري إلى رواق بيضوي فخم. وهناك في مكان آخر من القصر بيوت متعامدة، مشيدة على نحو فضفاض على وفق طراز الجوسق جنيلي (Çinili Kiosk) للسلطان وحرمة ووريث العرش. أما بوابات القصر فازدانت بديكور باذخ من حلية نباتية ملتفة؛ وخارجها ينهض مسجد «بزمي عالم وليدة» الذي



392. هنري ماتيس، «أسرة الرسام»، 1911. لوحة زيتية 1.43 في 1.94 سم. سان بتسبورغ أرميتاج.

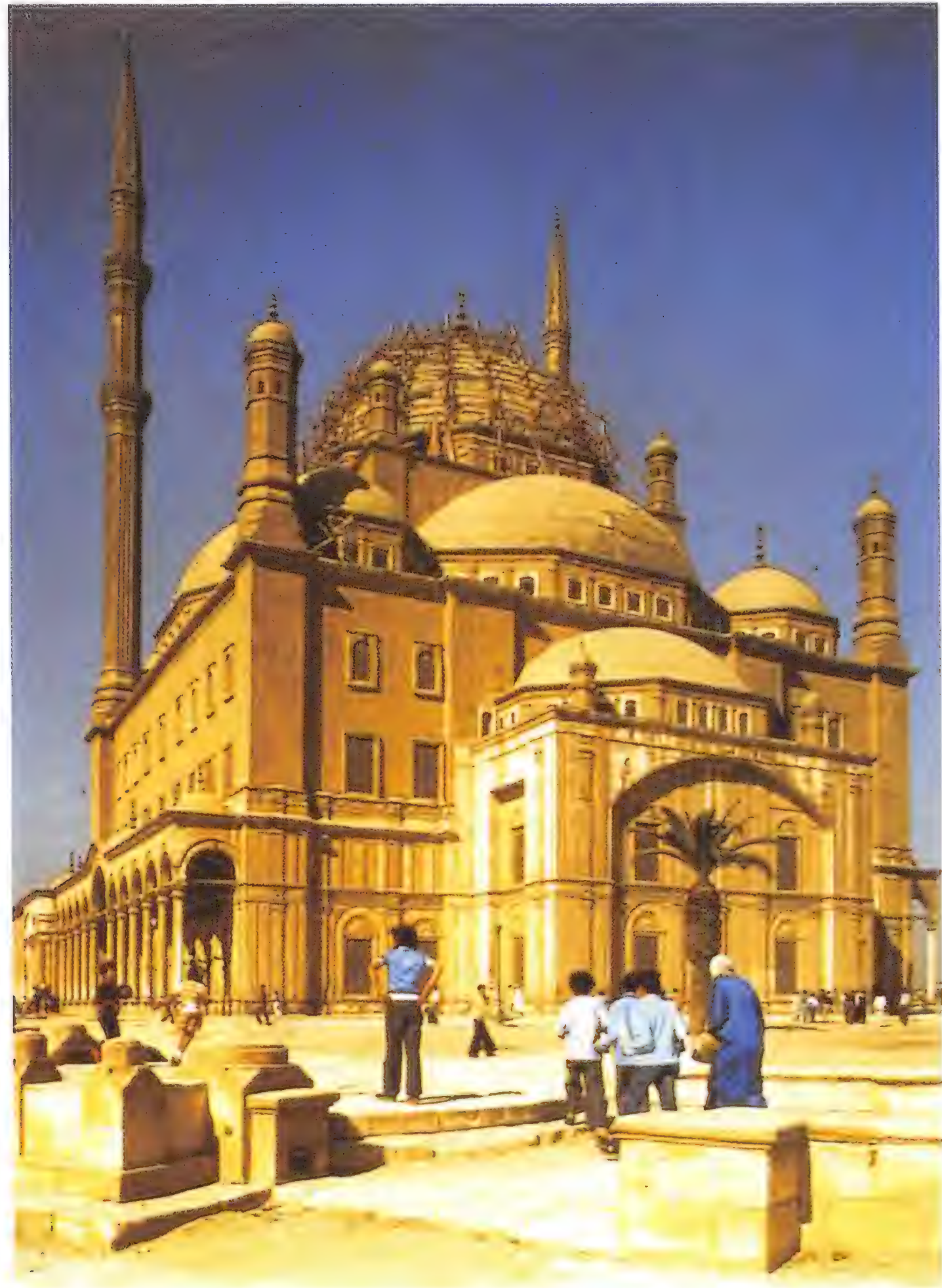
ستاتنز موزيم فور كنتس) ولوحة (1907) (Still Life with Asphodels) (أيسن، موزيم فوكوانج). بيد أن ولعه بالفن الإسلامي بلغ مرحلة دراماتيكية بعد أن رافق ماركيت مطلع تشرين الأول / أكتوبر من العام 1910، في زيارته لمعرض الفن الإسلامي في ميونخ؛ إذ دُهل بالمنسوجات والخزف والمشغولات المعدنية وفنون تصوير المخطوطات. وفي تشرين الثاني من العام نفسه سافر إلى إسبانيا، فزار مدريد وقرطبة وإشبيلية وغرناطة وجلب معه من هناك الآجر الخزفي. وبينما أضاف أسلافه موتيفات شرقية لإضفاء نكهة غربية وتبرير غيرها من المواضيع غير اللائقة، استوعب ماتيس بعض الدروس التي تعلمها من تأمل الفنون الإسلامية في إنجاز لوحاته. فلوحته (The Painter's Family) (أي أسرة الرسام) (الصورة 392) التي نفذها في ربيع العام 1911، استوحاها من أعمال من الفن الإسلامي من زيارته إلى ميونخ. فالأشياء الظاهرة في الصورة كالسجادة التي تغطي الأرض، أو الدواوين (أو المجلس) ذات المتكأ في الخلف ماهي إلا اقتباسات من الفن الإسلامي. فالتركيب الثلاثي والمنظور المسطح الذي جعلت فيه الأرضية والجدران على المستوى نفسه، معروفان في رسوم المخطوطات، وكذلك رسوم الآدميين التي تطفو في فضاء اللوحة، واستخدام اللون المحلي الصافي، والمجاميع الزخرفية، ومنها النقاط المنتشرة على الموقد أو الزهور المرسومة على ورق الجدران، فضلاً عن السطح المستوي العام في اللوحة. لقد كانت لجولاته في المغرب إبان العام 1912، وفي شتاء عام 1912-13، التأثير الأكبر على لوحاته الأكثر شهرة ورواجاً، التي تقدّم أيضاً صوراً لذكرياته عن العمارة المغربية. واستمر ولع ماتيس بالفن الإسلامي طوال حياته، وظهر ذلك أيضاً في أعماله المتأخرة منها كتابه المصور «الجاز» (Jazz) الذي نُشر سنة 1947، وفيه يتجلى النص في تناغم مع الصور الملهمة بطريقة المخطوطات الفارسية المصورة عينها، إن لم تكن مشتقة منها على نحو مباشر. «وبرحلة ماتيس وفنه وإنجازاته، يكون الاستشراق (Orientalism) قد فتح طريقاً نحو التشرق (orientality)».

أثر الفن الإسلامي في العالم الإسلامي:



393. اسطنبول، قصر دولابهيجه، 1853، منظر من البحر.

394. القاهرة، مسجد محمد علي، 1820-57.



تميّز برواق صلاة مقبب جعل خلف قصر صُمم على وفق طرز عصر النهضة، وتكتنفه منارتان ممشوقتان جعلتا من أعمدة كورينية.

وبالطريقة نفسها تعرّفت مصر على الأساليب المعمارية والمؤسسات الأوربية عندما قدّمها إليها محمد علي، وهو جندي عثماني من أصل أرمني أصبح الحاكم وقائد الجيش في مصر من العام 1805 وحتى 1848. حاول محمد علي إنعاش الاقتصاد المصري وعماده الزراعة والتجارة، ودمج مصر باقتصاد العالم في القرن التاسع عشر. كما أنه أسس أكاديميات عسكرية ومدارس الطب والطب البيطري والصيدلة والكيمياء التطبيقية والقبالة والزراعة والفنون والحرف والهندسة المدنية والإدارة واللغات والترجمة. وباقتراح من محمد علي بنى المعمار الرسيلي باسكال زافيير كوستا الذي عاش في مصر منذ العام 1818، قلعة أبو قير. وبحلول العقد 1830 بدأ أسلوب عثماني-متوسطي جديد بالتبلور من دمج عناصر إغريقية وإيطالية وإسبانية ليحل محل الأساليب العثمانية والمملوكية السابقة. وأنشئت عمائر جديدة منها الثكنات والمسافن (موضع بناء السفن) والمباني التي ضمت مكاتب وظيفية، والمدارس والمستشفيات والقصور والبيوت؛ واستبدلت المشربيات الخاصة بالعمائر السابقة بشبايك زجاجية ذات مصاريع. ومع هذا اختار محمد علي لبناء قصره في القاهرة (الصورة 394) تصميمًا عثمانيًا من اسطنبول، وليس من طرز مدرسة الفنون الجميلة الذائعة الصيت وقتئذ.

أقيم مسجد محمد علي في القلعة، على موقع قصر الأبلق الذي بناه السلطان المملوكي الناصر محمد سنة 14-1313 وعرف فيما بعد بقصر يوسف؛ لكنه تهدّم والمباني المجاورة عندما انفجر مستودع للذخيرة سنة 1824، وفي عام 1828 نُقلت بقاياها لإفساح المجال للمسجد. وكان محمد علي قد طرح على كوستا فكرة بناء مسجد جديد عام 1820؛ وفعلاً تواصل البناء في عهد خلفه سعيد وحتى العام 1857. وأقيم التصميم على غرار العمارة الإسلامية التقليدية لمصر (راجع الفصلين السادس

والسابع) وعلى معرفة ضبابية بالعمارة العثمانية الإمبراطورية. أمّا فيما يخص دور الراعي في حصول مصر على استقلالها عن الهيمنة العثمانية فقد كان الخيار مفاجئاً؛ إذ أجبرت قوى أوربية محمد علي عام 1840 على الاعتراف بالسلطان العثماني مقابل توريث الحكم في مصر. ويبدو أن رؤية عمارة «وطنية» قد عاف عليها الزمن، إذ لم يبق للمصري العادي إبان القرن التاسع عشر غير الأسلوب العثماني من العمارة، ولا سيما المساجد الفخمة؛ وإلا كانت العمارة العثمانية الأوربية هي الأكثر شيوعاً. وبالفعل حتى العثمانيين الذين تبنا أساليب معمارية غربية، تمسكوا بعمارة المساجد المقببة، ولكن بديكور كلاسيكي أو معالم باروكية.

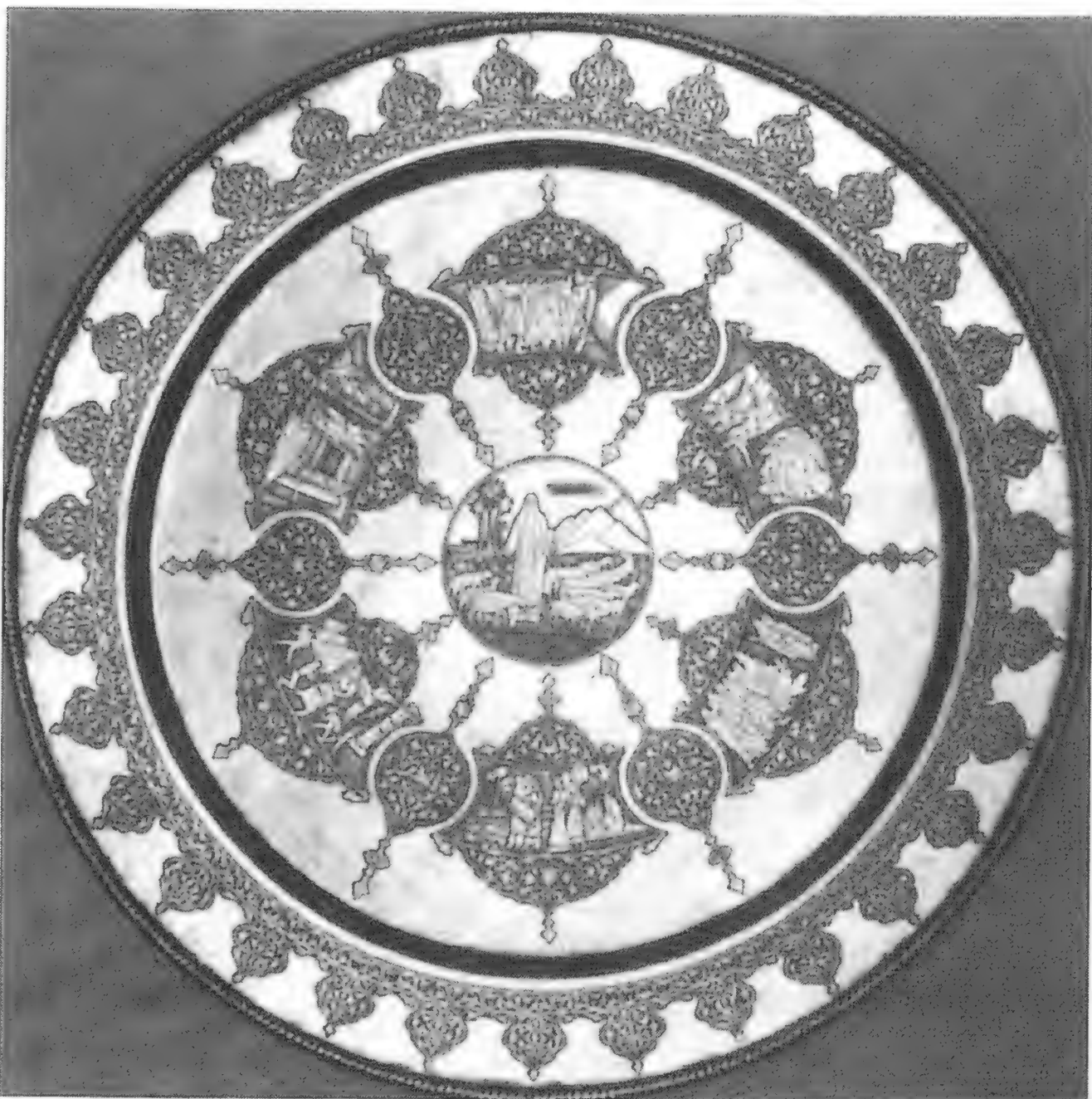
يُعدّ مسجد محمد علي الذي أقيم على مساحة أكثر من خمسة آلاف متر مربع، أكبر جامع شُيّد في النصف الأول من القرن التاسع عشر. ويُنسب غالباً إلى المهندس المعماري يوسف بوشناق، اليوناني من اسطنبول؛ ولكن كل ما يمكن أن يُقال عن المهندس أنه كان على دراية طيبة بما أستجد من العمارة العثمانية والأوربية في وقته. وجوهر التخطيط فناء مربع (أبعاده 55 في 56 متراً) يتقدمه رواق صلاة مربع (أبعاده 45 في 46) تغشاه قبة مركزية وأربع من أشباه القباب تجثو فوق أربعة أكتاف فخمة؛ وجُعل التخطيط على غرار طرز جوامع شاه زاده (الصورة 275) وأحمد (الصورة 287) والفاتح (الصورة 291) في اسطنبول؛ إلا أن القليل من التفاصيل في هذه النماذج كانت مفهومة. فمثلاً، الكتلة الضخمة والربط بين مفاصل المبنى بدا فجّين بدائين نسبياً وخاليين من أي عمقٍ روحي أو فكري، كما أن الجدران المستطالة تبدو متنافرة مع الأشكال المستديرة لعناصر السقف، حتى إن الشبايك المقوّسة والقوسرة الغائرة المستوحاة من مساجد اسطنبول لم تُلطف من ذلك التنافر. أمّا الأبراج الركنية المستطالة أيضاً فتشكيلها باهت من طراز «المبخرة» من المنائر المملوكية؛ في حين جرى الإسراف في استطالة المنائر المرتفعة 84 متراً وعلى نحو غريب. وقد اصفرت وتفتّبت الكسوة الرخامية (الألباستر) للجدران السفلى؛ مما أوحى برداء الهندسة. وبحلول نهاية القرن ظهرت الشقوق على القباب مما استدعى استبدالها خلال العقد 1930. ومع كل ذلك عدّ المبنى واحداً من أكثر العمائر رواجاً لدى السياح في القاهرة، وشهد الرسام المستشرق يوجين فرومنتين بذلك، إذ وصفه على أنه «باروكي الطراز، لكن مترف إلى حد كبير... أما الجزء الداخلي فباذخ على نحو مذهل». ويُلحظ على الطرف الشمالي الغربي من الفناء برج قصير وبدين يعلوه جناح (سرادق) ذو زُخرفة تشجيرية قوطية ومجاميع الأرييسك المغربية. كما أنه ضمّ ساعة مهداة إلى العاهل من لويس فيليبيا سنة 1846 مقابل مسألة تُبَتَّت في ساحة الكونكوردي بباريس. يقع مرقد محمد علي الرخامي الأبيض على يمين المدخل من الركن الغربي من الجامع خلف مشبك برونزي مذهّب.

لقد تسارعت عجلة الأوربة (Europeanization) في مصر في عهد الخديوي إسماعيل (1865-79) بعد أن زار معرض باريس الدولي (إكسبوزشن أونوفيرسيل) سنة 1867، وأوكل للمهندس علي مبارك مهمة تحويل القاهرة إلى مدينة عصرية كما فعل بارون هوسمان في تحديثه لباريس. ولم يشهد الطراز المملوكي المميز إحياءً يُذكر في مصر قبل نهاية القرن إلا بتشديد مسجد الرفاعي (1869-1912)، الذي أمرت بنائه الأميرة خوشيار والدة الخديوي إسماعيل؛ وقد صمّم المسجد المهندس حسين باشا فهمي، ليحل محل زاوية الشيخ الصوفي الرفاعي (المتوفى 1280) وضمّ أيضاً قبر عبدالله الأنصاري، صاحب النبي، فضلاً عن قبر الراعية والدة الخديوي وقبور

ذريتها. لكن العمل توقّف سنة 1880 لأسباب مالية، واستؤنف سنة 1905. وعلى الرغم من الملامح الدامغة المستوحاة من تقاليد «الفنون الجميلة الفرنسية» (the Beaux-Arts tradition) التي لم تعرفها مصر من قبل، فإن الديكور الذي نفذ بإشراف ماكس هيرز، النمساوي العضو في «لجنة الحفاظ على صروح الفن العربي» استمد مباشرةً من نماذج عمارية قاهرية، فضلاً عن تصاميم المنائر والشرف التي نُسجت على منوال مسجد السلطان حسن في القرن الرابع عشر الواقع قبالة. ومن السخرية بمكان أن برنامج الحفاظ على تراث القاهرة الإسلامي وصيانتها من الأذى الذي تبناه الأوربيون، إن كان منهجياً أو لا، لم يشمل المصريين، بل استثنى غالبهم جملةً وتفصيلاً.

إن مصر التي اعتمدت على البضائع التركية المستوردة منذ الفتح العثماني سنة 1517، أغرقت بأفواج الصناعيين الأوربيين إبان القرن التاسع عشر. وقد علّق الرحالة الفرنسي ماكسيم دو كام سنة 1854 على هذا الوضع قائلاً: «إن الفن المصري لم يدخل مرحلة الأفلو، بل لم يعد له وجود». وقد أفضى توافد السياح الأوربيين على مصر وباضطراد، ولا سيما بعد فتح قناة السويس سنة 1869، إلى بروز الحاجة الماسة إلى صناعة «التحف التذكارية»، مما شجّع الحرفيين المحليين على ابتداع أعمال من الماضي تجتذب السياح إلى المتحف العربي (الذي احتضنه مسجد الحكيم أول الأمر). فعلى سبيل المثال، وبينما كان حاكم الهند الجنرال لورد كرزون (1859-1925) يطوف في أرجاء القاهرة، اقتنى نسخة من المصباح البرونزي المطعم (الذي صنع لبيرس الثاني عام 1309) ليكون هبة تذكارية لتاج محل، وعلى غرار ذلك تم نسخ زوج من الأبواب البرونزية لمدرسة برقوق (6-1384) للعرض في شارع القاهرة في بليصنص ميدواي بالمعرض الكولمبي بشيكاغو عام 1893. أمّا أكثر الأعمال المستنسخة رواجاً فكانت المسند الثمن الذي صنعه محمد صنقور البغدادي للناصر

395. صينية، من دمشق، 1925 (على الأرجح). مصنوعة من النحاس الأبيض ومرصعة بالفضة والنحاس الخالص. قطرهما 65.6 سم، المتحف اليهودي، نيويورك.





396. سجادة زيكلر، سلطان آباد، أواخر القرن التاسع عشر. بيترباب للسجاد الشرقي، نيو هامشير وسان فرانسيسكو.

الشركة للنساجين أصوافاً مصبوغة مسبقاً وأوراقاً طُبعت بالتصاميم المطلوبة معدة بأنماط زهرية مكررة صغيرة الحجم فارسية الأصل، جرى تعديلها على وفق المسافات الداخلية والذوق المتنامي للطبقة المتوسطة المهيمنة في المجتمع الأوربي (الصورة 396). وسرعان ما انضمت شركة زيكلر إلى جيل ثان من معامل السجاد، مثل «صناعي السجاد الشرقي»، و«نيركو كاستيلي إخوان»، وشركة «تبيجسشافت-أي جي» الذين أسسوا معاملهم الخاصة بهم لإتاحة المزيد من السيطرة النوعية. أنتجت السجاجيد بأبعاد متوسطة من 3 في 5، 4 في 6، و8 في 10، و9 في 12 قدماً؛ أما الأصباغ الصناعية التي طوّرت في أوروبا خلال العقد 1850، فقد استخدمت في السجاجيد في العقد 1870. وقد امتازت هذه الأصباغ بسهولة استعمالها وكلفتها المنخفضة، إلا أنها لم تقاوم الضوء كما أنها غير ثابتة عند الغسل.

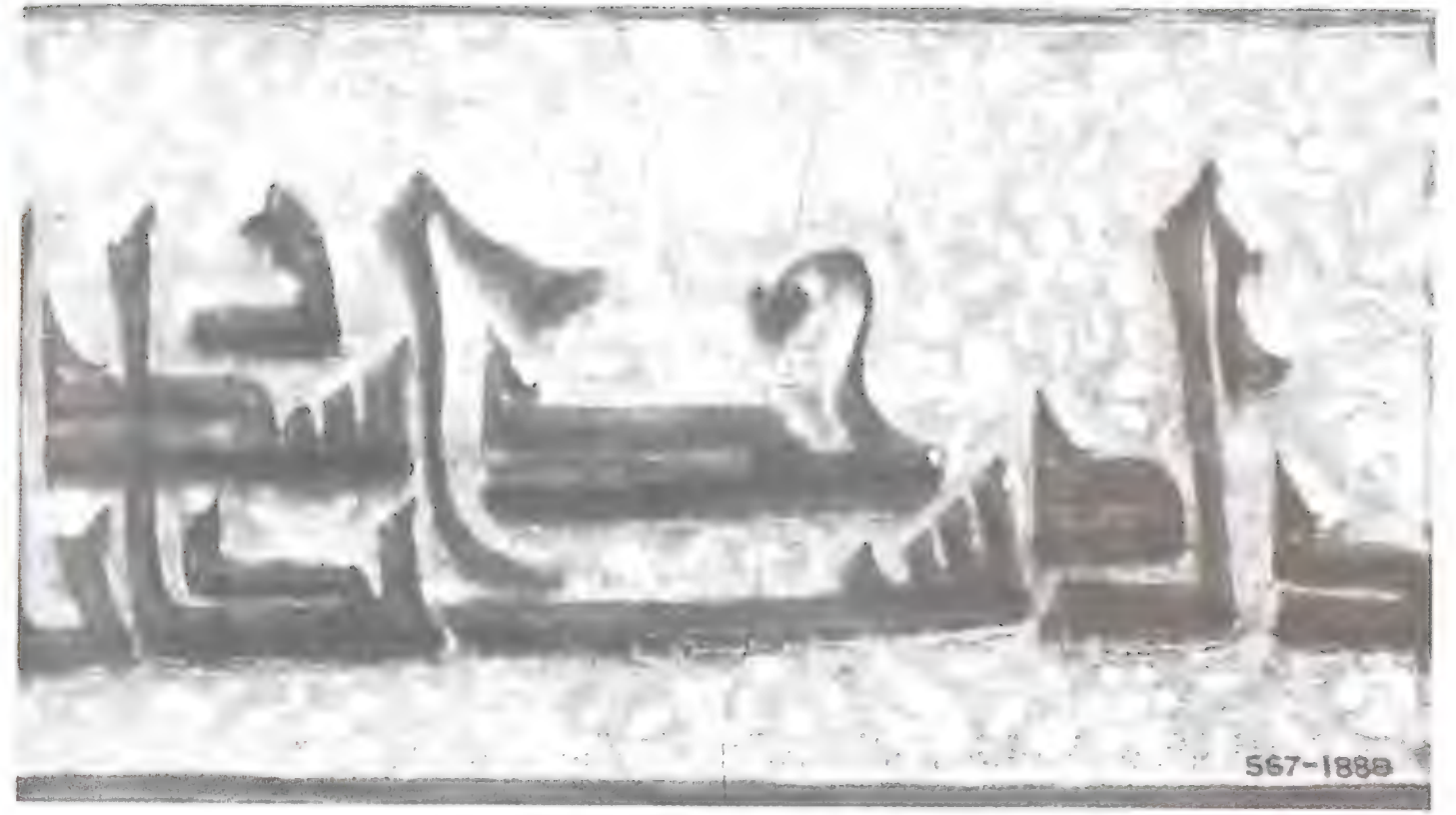
في هذه الأحيان شهدت صناعة الفخار ذي البريق التقليدية في بلاد فارس إحياءً، ربما نتيجةً للولع الأوربي بها والشغف بجمع نماذج قديمة منها، فعلاوةً على تجميعه التحف الأثرية (الأنثيكات)، رعى مردوخ سميث خزافين فرس معاصرين منهم علي محمد، وهو خزاف شاب هاجر من أصفهان إلى طهران عام 1884؛ وكانت معظم أعماله على وفق طراز أوربي منمق ذاع صيته في إيران خلال القرن التاسع عشر، بيد أن بضع قطع قلّدت فخاريات من العصور الوسطى (الصورة 397) نُفذت إما لتحل محل أخرى أصابها الضرر، أو للخداع. وبطلبٍ من مردوخ كتب علي محمد رسالةً فنية

محمد عام 1327، فقد صنعت منه ست نسخ. لقد شجّع الزوار الأوربيون أيضاً إحياء المشغولات المعدنية المرصعة في دمشق، حيث الحرفيون اليهود الذين قلّدوا نماذج مملوكية بمعان ومضامين جديدة، ومنها صينية من النحاس الأصفر (brass) كبيرة الحجم مرصعة بالفضة والنحاس (copper) (الصورة 395)، وفيها يتواشج الأربيسك المملوكي الطراز بمشاهد العهد القديم السبعة بأسلوب الشرق الأدنى القديم المحدث. وتعد هذه التحف نظائر استغرافية للمشغولات المعدنية الأصلية من القرن الثالث عشر التي صنعها المسلمون وزُخرفت بمشاهد مسيحية، ربما لرعاة مسيحيين.

وعلى غرار ذلك ارتبطت صناعة السجاد التجاري في إيران بالذوق الأوربي. وبحلول العام 1858، كان صناع السجاد الفارسي قد بدأوا بتغيير التصاميم التقليدية وأبعادها المعروفة بما يناسب الطلب الأوربي الجديد. وبينما كان السجاد التركي رائجاً في أوروبا ولقرون (راجع الفصل السادس عشر)، لم تكن السجاجيد الفارسية قد عرفت بعد. وكان أول مشروع من شأنه تنظيم صناعة السجاد في بلاد فارس في الغرب تبنته شركة زيكلر في مانشستر، وأولى مهامها حددت بتوريد القطن الطبي إلى إيران واستيراد السجاد الجديد والمستعمل المتوافر للسوق لأوروبا. وكانت من بين أشهر السجاجيد التي تعاملت بها الشركة هي سجاجيد أردبيل، وإحداها (الصورة 214) حصل عليها متحف ساوث كنسكتون سنة 1893. وازدادت حاجة زيكلر لإيجاد مزود معتمد لوكالة في سلطان آباد (الآن أراك) في مركز إيران بين الأعوام 82-1877. وقدمت



398. عصمان حمدي، لوحة «المحارب» الزيتية، 1901، أبعاد 2.1 في 1.8 م. ملكية شخصية.



397. بلاطة من عمل علي أحمد، 1 ات حافة من البريق، طهران، 1887. أبعاد 34.4 في 19.8 سم؛ لندن متحف فكتوريا وألبرت.

سجل فيها طريقته العملية، ونُشرت في أدنبرة سنة 1888 بعنوان «حول صناعة الآجر الفخاري والمزهريات». ومن الغريب أنه ركّز على الخزفيات المصبوغة تحت التزجيج متناسياً أي ذكر للبريق، ربما للحفاظ على سرية التقنية.

لقد انتقلت الأفكار والتقانات الأوربية الخاصة بالفنون الجميلة إلى العالم الإسلامي أيضاً، فقد أدخل الرسم الزيتي إلى إيران إبان القرن السابع عشر (راجع الفصل الثاني عشر)، حيث واصلت رواجها. وفي تركيا كان أهم وأشهر من مارسها عثمان حمدي (1842-1910)، وهو نجل الوزير العثماني الكبير والسفير إبراهيم أدهم باشا. ففي عام 1857 ابتعث حمدي إلى باريس حيث تدرّب على أيدي الأكاديمي غوستاف بولانكر (1824-88) والرسام المستشرق جان-ليون كيروم (1824-1904). عاد حمدي إلى اسطنبول سنة 1868 ليتبوأ مناصب عدة، فقد أصبح مديراً للمتحف العثماني الإمبراطوري الجديد في جينيلي كيوشك (Çinili Köşk) عام 1881، وأسس أكاديمية الفنون الجميلة سنة 1883. أما أعماله التي كان يعرضها في باريس بانتظام، فقد كانت مستوحاة من رسوم أوربية لمستشرقين، وعلى غرارها نفذ لوحاته بمساعدة الصور الفوتوغرافية. فلوحة «محارب» (الصورة 398)، وهي الأشهر بين أعماله، رسمها عام 1901 وتُظهر امرأة مكتنزة الجسم في ثوب أوربي ضيق جالسة على «رحلة» أو مسند القرآن أو غيره من المخطوطات، أمام محراب من الآجر. وعند قدميها بُعثرت مجموعة من المخطوطات -معظمهم على ما يبدو نسخ من المصحف - على سجادة قديمة. ويبدو أن الفنان أراد أن يعبر عن تعاطفه مع المرأة، التي تمثل التقدم الأوربي في حين تحملُ بازدراء تقاليد الإسلام وفنونه العفنة المتمثلة بأدواته المتناثرة حولها. إن تقانات الاستشراق الأوربي التي اعتيد عليها في أوربا ومن شأنها وصف الغرابة وعالم استثنائي هارب ومتكاسل، تبناها أيضاً أناس وفنانون من الشرق نفسه لأهداف اجتماعية لاذعة ومغرضة.

وفي الوقت نفسه، استُبدل الأسلوب الأوربي في البناء في البلاط العثماني الذي مارسه أرمنيون تدرّبوا في أوربا بأسلوب استشراقي انتقائي جلبه الأوربيون إلى اسطنبول. فالمعمار الألماني أ. جاشموند (المتوفى 1927) الذي أرسل إلى اسطنبول أو دُعي إليها سنة 1890، قام بتصميم محطة سركجي للسكة الحديد لقطار الشرق السريع (الصورة 399) الذي تجلّى فيه الدمج بين أقواس حدوة الفرس المغربية والبناء المملوكي المُقلّم الحديث والشبابيك الزهرية والجهاتريس الهندي، وهو دليل لا يقبل الشك على انتقائية الاستشراق في هذا الوقت. وقد استقبلت الطبقة النخبة العثمانية



400. اسطنبول، خان وقف الرابع، 26-1912.



399. اسطنبول، محطة سكة حديد مركجي، 1890.

هذه العمارة الانتقائية بحماسٍ منقطع النظير وعدتها منفذاً رمزياً نحو أوروبا ونحو الحداثة. وحذا المعمار الفرنسي إلكسندر فالوري حذو جاشموند، المدرس الأقدم في أكاديمية الفنون الجميلة والمهندس لدى القصر الإمبراطوري؛ إذ صمّم عديد المباني من بنوك ومرافق عامة بأسلوب أوربي مستشرق متنوع. وكان أهم إنجازاته المتحف الأثري الذي شيده على أرض قصر طوپقپو بين الأعوام 1891 و1907؛ ويقع المتحف قبالة الجنيلي كيوسك (Çinili Kiosk) (الصورة 270)، وقوامه مبنى جُعل على شكل حرف U بالإنكليزية وصمّم على وفق الطراز الكلاسيكي الصارم لإظهار الفن الإغريقي-الروماني الذي كشفت عنه التنقيبات الجارية بإيعاز أوربي وعلى طول الإمبراطورية وعرضها. وبذلك تمكن فالوري وجاشموند، وهو مدير البرنامج العماري في مدرسة الخدمة المدنية للهندسة، من غرس جيل من الشباب بين المعماريين الأتراك. وكان من بين طلبة جاشموند المعماري كمال الدين (1870-1927) الذي صمّم مبنى «وقف خان» في «بهجة قوبو» بين الأعوام 1912-1926 (الصورة 400). وضمّ المبنى سبعة طوابق ضخمة حفلت بمكاتب للإيجار، وأقيم على موقع عشوائي، وكان من بين سبع مبانٍ من تصميم كمال الدين وتخطيط وزارة الأوقاف، وكان الغرض منها الحصول على مدخول من الإيجار. وتبدو العمارة بواجهة تقليدية من الحجر المقطّع تخفي تحتها هيكلًا من الفولاذ يسند البناية والفناء المركزي العالي الضيق. إن هذه العناصر من العمارة العثمانية الكلاسيكية كنسق الشرف والأبواب والطنوف البارزة من العمق والقباب المكسوة بمادة الرصاص والألواح الآجرية والحفر الهندسي والحلية الباذخة، من شأنها إضفاء جو من الجاذبية لعمارة نموذجية من المكاتب على عتبة القرن العشرين.

لقد سار المعماريون على هذا النهج السطحي نوعاً ما، الوطني المُستمد من تقاليد العمارة المحلية والعامة، وليس من تقاليد العمارة الفخمة التي كانت ديدن هذا الكتاب منذ الصفحة الأولى. فعوضاً عن الرجوع إلى سنان، اتُخذت البيوت الخشبية المجهولة المؤسس ذات الشرف البارزة والطنوف المتدلّية مصدراً للإلهام في تركيا. إن هذا البحث عن مرجع ضمن التراث العامي لم يقتصر على تركيا وحسب، بل وفي بقية دول العالم الإسلامي في النصف الثاني من القرن العشرين. وكان أكبر تجسيد لهذا

المنحى المؤسف، ما قام به المعماري والمنظر المصري حسن فتحي (1900-1989) الذي حوّل قريته «الكورنة الجديدة» قرب الأقصر، إلى ريف قائم على التقاليد القروية في البناء وقوامه الطابوق والطين، بدلاً عن العودة إلى عمارة القصور التي تحفل بها القاهرة. وقد أجبر السكان على إخلاء الكورنة القديمة، الواقعة على منطقة أثرية قديمة، لينبوا بأنفسهم المباني التي تخلت تماماً عن الرموز «الإسلامية» العالمية كالمناظر الشاهقة مفضلين طرزاً محلية منها المناظر ذات السلالم.

ومن السخرية بمكان أن يُستبدل ذلك الإرث النبيل البهي النابض بالحياة من الفنون والعمارة في العالم الإسلامي بهذا المنحى المساوي لتلبية هدف متواضع. فقد كانت حياة القرن العشرين التأثير التدميري على منابع التراث والحرف الأثرية، وأعطت بالمقابل فرصاً جديدةً لأناسٍ اقتصرت فرصهم في الحياة على التعليم والسفر وغيرها. ولكن النصف الثاني من القرن العشرين شهد بزوغ نفوذ بلدان ثرية في العالم الإسلامي عملت على توسيع الاطلاع على التاريخ والتراث الثقافي، بحيث لم تقتصر تلك المعرفة بالفنون والعمارة وحسب. لقد ولّى زمان الرعاية الناضجين القادرين على رعاية أعمالٍ من عصارة العصور السابقة؛ في حين نظر المعماريون إلى صروح الماضي من زاويةٍ أوسع من الموتيفات الديكورية الزخرفية. وفي مجال الفنون المحمولة لم يكن وضعها بأفضل، فعلى الرغم من ندرة الخطاطين الذين دُعوا لتنفيذ مخطوطات، استوحى بعض الفنانين تقاليد الخط من مصادرها العربية والفارسية الأصلية للعمل في فنون أخرى، كالنحت والرسم الزيتي. إن الكثير من الحرف التقليدية في حالة

احتضار، إذ تنتج معامل السجاد آلاف السجاجيد من نماذج مكررة لأعمال قديمة، وفي تركيا كانت هناك محاولة متواضعة لضم حياكة السجاد التقليدية بمناهج القرن العشرين في التصميم، والمرء يأمل أن تكون هناك محاولات مثمرة أخرى في فنونٍ أخرى وفي مكانٍ آخر.

Bloom, Jonathan M. *Minaret: Symbol of Islam*. Oxford, Oxford University Press, 1989.

Brand, Michael, and Glenn D. Lowry, eds. *Akbar's India: Art from the Mughal City of Victory*. New York: Asia Society Galleries, 1985.

-----, eds. *Fatehpur-Sikri*. Bombay: Marg, 1987.

Brend, Barbara. *Islamic Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991.

Brown, Percy. *Indian Architecture (Islamic Period)*. Bombay, 1956.

Burgoyne, Michael Hamilton. *Mamluk Jerusalem, an Architectural Study*. Additional historical research by D. S. Richards. World of Islam Festival Trust, 1987.

Caiger-Smith, Alan. *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*. London, 1985.

Carswell, John. *Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World*. Exhibition Catalogue. Chicago: The David and Alfred Smart Gallery, University of Chicago, 1985.

Çelik, Zeynep. *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-century World's Fairs*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Creswell, K. A. C. *Early Muslim Architecture*, I. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1969 <1932>.

Creswell, K. A. C. *The Muslim Architecture of Egypt*. 2 vols. New York: Hacker, 1979.

Dodd, Erica Cruikshank, and Shereen Khairallah. *The Image of the Word: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture*. 2 vols. Beirut: American University in Beirut Press, 1981.

Dodds, Jerrilynn D., ed. *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.

Ettinghausen, Richard. *Arab Painting*. Geneva: Skira, 1962.

Ettinghausen, Richard, and Oleg Grabar. *The Art and Architecture of Islam: 650-1250*. Harmondsworth: Penguin, 1987.

Ettinghausen, Richard, and Ehsan Yarshater, eds. *Highlights of Persian Art*. Boulder: Bibliotheca Persica, 1979.

Falk, Toby, ed. *Treasures of Islam*. London: Sotheby's/Philip Wilson, 1985.

Ferrier, R. W. *The Arts of Persia*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Golombek, Lisa. *The Timurid Shrine at Gazur Gah*. Art and Archaeology Occasional Papers. Toronto: Royal Ontario Museum, 1969.

Golombek, Lisa, and Donald Wilber. *The Timurid Architecture of Iran and Turan*. 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1988.

Golombek, Lisa and Maria Subtelny, eds. *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Goodwin, Godfrey. *A History of Ottoman Architecture*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins Press, 1971.

Grabar, Oleg. *The Alhambra*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

بيبلوغرافيا:

1. الفن الإسلامي: مصادر عامة:

Akurgal, Ekrem, ed. *The Art and Architecture of Turkey*. New York: Rizzoli, 1980.

Allan, J. W. *Islamic Metalwork: The Nuha Es-Said Collection*. London, 1982.

The Arts of Islam. Exhibition Catalogue. Hayward Gallery. The Arts Council of Great Britain, 1976.

Asher, Catherine B. *Architecture of Mughal India*. The New Cambridge History of India. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Aslanapa, Oktay. *Turkish Art and Architecture*. New York: Prager, 1971.

Atasoy, Nurhan et. al., ed. *The Art of Islam*. Paris: UNESCO, 1990.

Atasoy, Nurhan, and Julian Raby. *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*. London: Alexandria Press, 1989.

Atil, Esin. *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*. Washington: National Gallery of Art, 1987.

-----, ed. *Art of the Arab World*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1973.

-----, ed. *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India*. Washington, D.C.: The Freer Gallery of Art, 1978.

-----, ed. *Ceramics from the World of Islam*. [in the Freer Gallery of Art]. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1973.

-----, ed. *Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait*. New York: Abrams, 1990.

-----, ed. *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1980.

-----, ed. *Turkish Art*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1980.

Beach, Milo Cleveland. *The Grand Mogul: Imperial Painting in India 1600-1660*. Exhibition Catalogue. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1978.

-----, ed. *Mughal and Rajput Painting*. The New Cambridge History of India. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Behrens-Abouseif, Doris. *Islamic Architecture in Cairo, an Introduction*. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1989.

Binyon, Laurence, J. V. S. Wilkinson, and Basil Gray. *Persian Miniature Painting*. New York: Dover, 1971.

Black, David, ed. *The Macmillan Atlas of Rugs & Carpets*. New York: Macmillan, 1985.

Blair, Sheila S. *The Ilkhanid Shrine Complex at Natanz, Iran*. Cambridge, MA: Harvard University Center for Middle Eastern Studies, 1986.

Blair, Sheila S., and Jonathan M. Bloom, eds. *Images of Paradise in Islamic Art*. Hanover, NH: Dartmouth College, 1991.

Blair, Sheila S., and Jonathan M. Bloom, eds. *The Art and Architecture of Islam: 1250-1800*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

Welch, Anthony. *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*. Austin, TX, 1979.

Welch, Stuart Cary. *India: Art and Culture 1300-1900*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988.

ثانياً. العمارة: مصادر عامة:

Al-Asad, Mohamed. "The Re-invention of Tradition: Neo-Islamic Architecture." In *Proceedings of the XXVIII International Congress of the History of Art*. Berlin, 1993.

Blair, Sheila S. "Sufi Saints and Shrine Architecture." *Muqarnas* 7 (1990):35-49.

Cantacuzino, Sherban, ed. *Architecture in Continuity: Building in the Islamic World Today, the Aga Khan Award for Architecture*. New York: Aperture, 1985.

Çelik, Zeynep. *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-century World's Fairs*. Berkeley: University of California Press, 1992.

Conner, Patrick. *Oriental Architecture in the West*. London: Thames and Hudson, 1979.

Dodd, Erica Cruikshank, and Shereen Khairallah. *The Image of the Word: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture*. 2 vols. Beirut: American University in Beirut Press, 1981.

Ettinghausen, Richard, and Oleg Grabar. *The Art and Architecture of Islam: 650-1250*. Harmondsworth: Penguin, 1987.

Golombek, Lisa. "From Tamerlane to the Taj Mahal." In *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn*, edited by Abbas Daneshvari. Malibu, CA, 1981. Pp. 43-50.

Hoag, John D. *Islamic Architecture*. New York: Abrams, 1977.

Holod, Renata. "Text, Plan and Building: On the Transmission of Architectural Knowledge." In *Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies*, edited by Margaret Bentley Sevcenko. Cambridge, MA: The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1988. Pp. 1-12.

Michell, George, ed. *Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning*. New York: William Morrow, 1978.

Sweetman, John. *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920*. Cambridge studies in the history of art. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

العمارة في مصر وسوريا واليمن:

Amin, M. M., and Laila A. Ibrahim. *Architectural Terms in Mamluk Documents*. Cairo: American University in Cairo Press, 1990.

Al-Asad, Mohammad. "The Mosque of al-Rifa'i in Cairo." *Muqarnas* 10 (1993):108-24.

-----, "The Mosque of Muhammad 'Ali in Cairo." *Muqarnas* 9 (1992):39-55.

Behrens-Abouseif, Doris. "Four Domes of the Late Mamluk Period." *Annales Islamologiques* 17 (1981):191-202.

Grabar, Oleg. *The Mediation of Ornament*. A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1989. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Grabar, Oleg, and Sheila [S.] Blair. *Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shah-nama*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Gray, Basil. *Persian Painting*. Geneva: Skira, 1961.

Gray, Basil, ed. *Arts of the Book in Central Asia*, edited by Basil Gray. Boulder, CO: Shambala, 1979.

Grube, Ernst J. *The World of Islam. Landmarks of the World's Art*. New York and Toronto: McGraw-Hill, 1966.

Harle, J. C. *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*. The Pelican History of Art. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.

Hill, Derek, and Lucien Golvin. *Islamic Architecture in North Africa*. Introduction by Robert Hillenbrand. London: Faber, 1976.

Hoag, John D. *Islamic Architecture*. New York: Abrams, 1977.

Koch, Ebba. *Mughal Architecture: An Outline of Its History and Development (1526-1858)*. Munich, 1991.

Lane, Arthur. *Early Islamic Pottery*. London: Faber & Faber, 1947.

-----, *Later Islamic Pottery*. London: Faber & Faber, 1957.

Lentz, Thomas W., and Glenn D. Lowry. *Timur and the Princely Vision*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989.

Levenson, Jay A., ed. *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1991.

Necipoglu, Gülru. *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. The Architectural History Foundation, Inc., New York. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.

Michell, George, ed. *Architecture of the Islamic World: Its History and Social Meaning*. New York: William Morrow, 1978.

Mark, Robert and Ahmet Ş. Çakmak, eds. *Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Pp. 195-225.

Pope, A. U., and P. Ackerman, eds. *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*. London, 1938-9; repr. 16 vols. Tokyo, 1977.

Rogers, J. M. *Islamic Art & Design: 1500-1700*. London: British Museum, 1983.

-----, *The Spread of Islam. The Making of the Past*. Oxford: Elsevier-Phaidon, 1976.

Soudavar, Abolala. *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection*. Contribution by Milo Cleveland Beach. New York: Rizzoli, 1992.

Sourdel-Thomine, Janine, and Bertold Spuler. *Die Kunst Des Islam. Propyläen Kunstgeschichte*. Berlin: Propyläen Verlag, 1973.

Sweetman, John. *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500-1920*. Cambridge studies in the history of art. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Watson, Oliver. *Persian Lustre Ware*. London, 1985.

1978. Pp. 250-69.

Lewcock, R. B., and G. R. Smith. "Three Medieval Mosques in the Yemen." *Oriental Art* 20 (1974):75-86, 192-203.

al-Maqrīzī. *Al-mawā'iz wa'l-i'tibār bi-dhikr al-khitat wa'l-āthār*. 2 vols. Cairo, 1853.

Mayer, L. A. *The Buildings of Qaytbay, as Described in His Endowment Deed [in Arabic]*. London, 1938.

Meinecke, Michael. "Mamluk Architecture. Regional Architectural Traditions: Evolution and Interrelations." *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985):163-75.

-----, "Die Mamlukischen Faiencemosaikdekorationen: Eine Werkstatt aus Tabriz in Kairo (1330-1350)." *Kunst Des Orients* 11 (1976-77):85-144.

-----, "Das Mausoleum des Qala'un in Kairo: Untersuchungen zur Genese der Mamlukischen Architekturdekoration." *Mitteilungen der Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Kairo* 26 (1970):47-80.

-----, *Die Restaurierung der Madrasa Des Amīrs Sābiq Al-Dīn Miṭqāl Al-Ānūki und die Sanierung Des Darb Qirmiz in Kairo*. Mainz: Philipp von Zabern, 1980.

Meinecke-Berg, Viktoria. "Die osmanische Fliesendekorationen der Äqsunqur-Moschee in Cairo." *Mitteilungen der Deutschen Archäologischen Institut, Abteilung Kairo* 29 (1973):39-62.

Mostafa, Saleh Lamei. *Kloster und Mausoleum Des Farag ibn Barqūq in Kairo*. Glückstadt: Augustin, 1968.

Newhall, Amy W. *The Patronage of the Mamluk Sultan Qa'it Bay, 872-901/1468*. Ph.D. Thesis, Harvard University. 1987.

Rabbat, Nasser. "Mamluk Throne Halls: Qubba or Iwan?" *Ars Orientalis* (1994).

Raymond, André. "Cairo's Area and Population in the Early Fifteenth Century." *Muqarnas* 2 (1984):21-32.

Reid, Donald Malcolm. "Cultural Imperialism and Nationalism: The Struggle to Define and Control the Heritage of Arab Art in Egypt." *International Journal of Middle East Studies* 24 (1992):57-76.

Revault, Jacques, and Bernard Maury. *Palais et maisons du Caire du XVe au XVIIIe siècle*. 3 vols. Cairo: Institut Français D'archéologie Orientale, 1975-.

Rogers, J. M. "Innovation and Continuity in Islamic Urbanism." In *The Arab City, Its Character and Islamic Cultural Heritage*. Symposium Held in Medina., edited by Ismail Serageldin and Samir El-Sadek. UNESCO, 1982. Pp. 53-61.

-----, "Evidence for Mamluk-Mongol Relations, 1260-1360." In *Colloque internationale sur l'histoire du Caire*. Gräfenheinichen, 1972. Pp. 385-404.

Sadek, Noha. "Rasulid Women: Power and Patronage." *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies* 19 (1989):121-26.

Salam-Leiblich, Hayat. *The Architecture of the Mamluk City of Tripoli*. Cambridge, MA: Aga Khan Program, 1983.

Sauvaget, Jean. *Alep: Essai sur le développement d'une grande ville syrienne des origines au milieu du XIXe siècle*. Paris: Paul Geuthner, 1941.

-----, *Islamic Architecture in Cairo, an Introduction*. Supplements to *Muqarnas*. Leiden: E. J. Brill, 1989.

-----, *The Minarets of Cairo*. Cairo: American University in Cairo Press, 1985.

-----, "The North-Eastern Extension of Cairo Under the Mamluks." *Annales islamologiques* 17 (1981):157-89.

-----, "The Qubba, an Aristocratic Type of Zāwiya." *Annales islamologiques* 19 (1983):1-7.

Bloom, Jonathan M. "The Mosque of Baybars Al-Bunduqdārī in Cairo." *Annales islamologiques* 18 (1982):45-78.

Brandenburg, Dietrich. *Islamische Baukunst in Ägypten*. Berlin: Verlag Bruno Hesling, 1966.

Burgoyne, Michael Hamilton. *Mamluk Jerusalem, an Architectural Study*. Additional historical research by D. S. Richards. World of Islam Festival Trust, 1987.

Creswell, K. A. C. *A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt to A. D. 1517*. *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*. Cairo: Institut Français D'archéologie Orientale, 1919.

-----, *Early Muslim Architecture*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1932-40; 2nd edition of vol. 1 in 2 parts: Oxford: Clarendon Press, 1969; reprint New York: Hacker, 1980.

-----, *The Muslim Architecture of Egypt*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1952-9; reprint New York: Hacker, 1979.

Dodd, Erica Cruikshank. "The Image of the Word (Notes on the Religious Iconography of Islam)." *Berytus* 18 (1969):35-62.

Fernandes, Leonor. "The Foundation of Baybars Al-Jashankir: Its Waqf, History, and Architecture." *Muqarnas* 4 (1987):21-42.

Finster, Barbara. "An Outline of Religious Architecture in the Yemen." *Muqarnas* 9 (1992):124-47.

Garcin, Jean-Claude, Bernard Maury, Jacques Revault, and Mona Zakariya. *Palais et maisons du Caire, I: époque mamelouke*. Paris, 1982.

Herz Bey, Max. *La mosquée el-Rifa'i au Caire paru à l'occasion de la consécration de la mosquée*. Milan, ca. 1912.

Herzfeld, Ernst. *Inscriptions et monuments d'Alep*. Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 1954-55.

Ibrahim, Laila 'Ali. "Four Cairene Mihrabs and Their Dating." *Kunst des Orients* (1970-1):30-39.

-----, "Middle-class Living Units in Mamluk Cairo: Architecture and Terminology." *Art and Archaeology Research Papers* 14 (1978):24-30.

-----, "Residential Architecture in Mamluk Cairo." *Muqarnas* 2 (1984):47-60.

Kessler, Christel. *The Carved Masonry Domes of Medieval Cairo*. London: Art and Archaeology Research Paspers, 1976.

-----, "Funerary Architecture Within the City." In *Colloque internationale sur l'histoire du Caire*. Gräfenheinichen, 1972. Pp. 257-68.

Kessler, Christel, and M. Burgoyne. "The Fountain of Sultan Qaytbay in the Sacred Precinct of Jerusalem." In *Archaeology in the Levant: Essays for Kathleen Kenyon*. Eds R. Moorey and P. Parr. Warminster,

210. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Crane, Howard. "The Patronage of Zahir Al-Din Babur and the Origins of Mughal Architecture." *Bulletin of the Asia Institute* 1 (1987):95-110.

Crowe, Y., S. Haywood, and S. Jellicoe. *The Gardens of Mughal India*. London, 1972.

Crowe, Yolande. "Reflections on the Adina Mosque at Pandua." In *The Islamic Heritage of Bengal*, edited by George Michell, 155-64. Paris, 1984.

Dani, Ahmad Hasan. *Muslim Architecture in Bengal*. Dacca, 1961.

Edwards, Holly. "The Ribat of 'Ali B. Karmakh." *Iran* 29 (1991):85-94.

Harle, J. C. *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent*. The Pelican History of Art. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.

Hasan, Perween. "Sultanate Mosques and Continuity in Bengal Architecture." *Muqarnas* 6 (1989):58-74.

Hillenbrand, Robert. "Political Symbolism in Early Indo-Islamic Mosque Architecture: The Case of Ajmir." *Iran* 26 (1988):105-17.

Husain, A. B. M. *The Manara in Indo-Muslim Architecture*. Dacca, 1970.

Jellicoe, Susan. "The Development of the Mughal Garden." In *The Islamic Garden*, Eds Elisabeth B. Macdougall and Richard Ettinghausen. Washington, D.C. 1976. Pp. 107-30.

Klingelhofer, William G. "The Jahangiri Mahal of the Agra Fort: Expression and Experience in Early Mughal Architecture." *Muqarnas* 5 (1988):153-69.

Koch, Ebba. *Mughal Architecture: An Outline of Its History and Development (1526-1858)*. Munich, 1991.

-----, *Shah Jahan and Orpheus*. Graz, 1988.

Lowry, Glenn D. "Humayun's Tomb: Form, Function, and Meaning in Early Mughal Architecture." *Muqarnas* 4 (1987):133-48.

Meister, Michael W. "The 'Two-and-a-Half-Day' Mosque." *Oriental Art* n.s. 18, no. 1 (1972):57-63.

Merklinger, Elizabeth S. *Indian Islamic Architecture: The Deccan 1347-1686*. Warminster, Wilts, 1981.

Michell, George, ed. *The Islamic Heritage of Bengal*. Paris, 1984.

Michell, George, and Richard Eaton. *Firuzabad: Palace City of the Deccan*. Oxford, 1992.

Moynihan, E. B. *Paradise as a Garden in Persia and Mughal India*. London, 1980.

-----, "The Lotus Garden Palace of Zahir Al-Din Muhammad Babur." *Muqarnas* 5 (1988):135-52.

Mumtaz, Kamil Khan. *Architecture in Pakistan*. Singapore, 1985.

Page, J. A. *A Memoir on the Kotla Firoz Shah*. Delhi, 1937.

Pal, Pratapaditya, Janice Leoshko, Joseph M. Dye, III, and Stephen Markel. *Romance of the Taj Mahal*. Los Angeles and London: Los Angeles County Museum of Art and Thames and Hudson, 1989.

Petrucchioli, Attilio. "The Process Evolved by the Control Systems of Urban Design in the Moghul Epoch in India: The Case of Fatehpur Sikri." *Environmental Design* 1 (1984):18-27.

Scharabi, Mohammed. "Drei Traditionelle Handelsanlagen in Kairo: Wakalat Al-Bazara, Wakalat Du L-Fiqar und Wakalat Al-Qutn." *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, abteilung Kairo* (1978):127-64.

Serjeant, R. B., and R. Lewcock, eds. *San'a': An Arabian Islamic City*. London: World of Islam Festival Trust, 1983.

Walls, Archie G. *Geometry and Architecture in Islamic Jerusalem: A Study of the Ashrafiyya*. Buckhurst Hill, Essex: Scorpion, 1990.

Wiet, Gaston. *Mohammed Ali et les beaux-arts*. Cairo, 1949.

-----, *The Mosques of Cairo*. Paris, 1966.

Williams, John Alden. "The Monuments of Ottoman Cairo." In *Colloque Internationale sur L'histoire Du Caire*. Gräfenheinen, 1972. Pp. 453-65.

العمارة في الهند:

Ahmed, Shamsuddin. *Inscriptions of Bengal*. Rajshahi, 1960.

Ara, Matsuo. "The Lodi Rulers and the Construction of Tomb-Buildings in Delhi." *Acta Asiatica* 43 (1982).

Asher, Catherine B. *Architecture of Mughal India*. The New Cambridge History of India. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

-----, "From Anomaly to Homogeneity: The Mosque in 14th- to 16th-Century Bihar." In *Studies in Art and Archaeology of Bihar and Bengal*, Eds G. Bhattacharya and Debala Mitra. Delhi, 1989.

-----, "Legacy and Legitimacy: Sher Shāh's Patronage of Imperial Mausolea." In *Sharī'at and Ambiguity in South Asian Islam*, edited by Katherine P. Ewing. Berkeley, 1988. Pp. 79-97.

-----, "The Mausoleum of Sher Shah Suri." *Artibus Asiae* 39 (1977):273-98.

Begley, Wayne E. "Amānat Khān and the Calligraphy on the Taj Mahal." *Kunst Des Orients* 12 (1978-79):5-60.

-----, "The Myth of the Taj Mahal and a New Theory of Its Symbolic Meaning." *Art Bulletin* 56 (1979):7-37.

Brand, Michael, and Glenn D. Lowry, eds. *Fatehpur-Sikri: A Sourcebook*. Cambridge, MA, 1985.

-----, eds. *Fatehpur-Sikri*. Bombay: Marg, 1987.

-----, *Akbar's India: Art from the Mughal City of Victory*. New York: Asia Society Galleries, 1985.

Brown, Percy. *Indian Architecture (Islamic Period)*. Bombay, 1956.

Burgess, J. *The Muhammadan Architecture of Ahmadabad 1412-1520*. 2 vols. London, 1900-5.

Cantacuzino, Sherban, ed. *Architecture in Continuity: Building in the Islamic World Today, the Aga Khan Award for Architecture*. New York: Aperture, 1985.

Chaghtai, M. A. *The Badshahi Masjid*. Lahore, 1975.

-----, *The Wazir Khan Mosque*. Lahore. Lahore, 1975.

Cohn, Bernard S. "Representing Authority in Victorian India." In *The Invention of Tradition*, Eds Eric Hobsbawm and Terence Ranger, 165-

- Golombek, Lisa, and Donald Wilber. *The Timurid Architecture of Iran and Turan*. 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Grube, Ernst. "Wall Paintings in the Seventeenth Century Monuments of Isfahan." *Iranian Studies* 7 (1974):511-42.
- Harb, Ulrich. *Ilkhanidische Stalaktitengewölbe: Beiträge zu Entwurf und Bautechnik*. Berlin, 1978.
- Hillenbrand, Robert. "The Flanged Tomb Tower at Bastām." In *Art et Société dans le Monde Iranien*, edited by Chahriyar Adle. Paris, 1982. Pp. 237-61.
- , "Safavid Architecture." In *The Timurid and Safavid Periods*, edited by P. Jackson. *The Cambridge History of Iran*, VI. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Pp. 789-92.
- Hunarfār, Lutfallah. *Ganjīna-yi āthār-i tārikhī-yi Isfahān*. Tehran, 1350/1977.
- Kiani, Muhammad-Yusuf. *Iranian Caravanserais with Particular Reference to the Safavid Period*. Tokyo, 1978.
- Kleiss, W. "Der Safavidische Pavillon in Qazvin." *Archäologische Mitteilungen Aus Iran* n. s. 9 (1976):290-98.
- Luschey-Schmeisser, Ingeborg. "Ein Neuer Raum in Nayin." *Archäologische Mitteilungen Aus Iran* n.s. 5 (1972):309-14.
- , *The Pictorial Tile Cycles of Hašt Behešt in Isfahan and Its Iconographic Tradition*. Rome, 1978.
- , "Der Wand- und Deckenschmuck Eines Safavidischen Palastes in Nayin." *Archäologische Mitteilungen Aus Iran* n.s. 2 (1969):183-92.
- McChesney, Robert [D.]. "Central Asia. VI. In the 10th-12th/16th-18th Centuries." In *Encyclopaedia Iranica*, V.
- , "Economic and Social Aspects of the Public Architecture of Bukhara in the 1560's and 1570's." *Islamic Art* 2 (1987):217-42.
- , "Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan." *Muqarnas* 5 (1988):103-34.
- , "Postscript to 'Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan'." *Muqarnas* 8 (1991):137-8.
- , "Waqf and Public Policy: The Waqfs of Shah 'Abbas, 101-1023/1602-1614." *Asian and African Studies* 15 (1981):165-90.
- , *Waqf in Central Asia: Four Hundred Years in the History of a Muslim Shrine, 1480-1889*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Man'kovskaia, L. Iu. "Towards the Study of Forms in Central Asian Architecture at the End of the Fourteenth Century: The Mausoleum of Khvāja Ahmad Yasavī." translated by Lisa Golombek. *Iran* 23 (1985):109-28.
- Masson, M. E., and G. A. Pugachenkova. "Shakhri Syabz pri Timure I Ulug Beke [Shahr-i Sabz from Timūr to Ūlūgh Beg]--I." translated by J. M. Rogers. *Iran* 16 (1978):103-26.
- , "Shakhri Syabz pri Timure I Ulug Beke [Shahr-i Sabz from Timūr to Ūlūgh Beg]--II." translated by J. M. Rogers. *Iran* 18 (1980):121-43.
- Miles, George C. "The Inscriptions of the Masjid-i Jami' at Ashtarjan." *Iran* 12 (1974):89-98.
- Naumann, Rudolf. *Die Ruinen von Tacht-e Suleiman und Zendan-e Shokoohy, Mehrdad. Bhadresvar: The Oldest Islamic Monuments in India*. Leiden: E. J. Brill, 1988.
- Shokoohy, Mehrdad, and Natalie H. Shokoohy. "The Architecture of Baha Al-Din Tughril in the Region of Bayana, Rajasthan." *Muqarnas* 4 (1987):114-32.
- , *Hisar-i Firuza: Sultanate and Early Mughal Architecture in the District of Hisar, India*. London, 1988.
- Tandan, B. "The Architecture of the Nawabs of Avadh, 1722-1856." Eds Robert Skelton, Andrew Topsfield, Susan Stronge, and Rosemary Crill. In *Facets of Indian Art. A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum on 26, 27, 28 April and 1 May 1982*. London: Victoria and Albert Museum, 1986. Pp. 66-75.
- Tsukinowa, Tokifusa. "The Influence of Seljuk Architecture on the Earliest Mosques of the Delhi Sultanate Period in India." *Acta Asiatica* 43 (1982).
- Welch, Anthony, and Howard Crane. "The Tughluqs: Master Builders of the Delhi Sultanate." *Muqarnas* 1 (1983):123-66.
- Yamamoto, T., M. Ara, and T. Tsukinowa. *Delhi: Architectural Remains of the Sultanate Period*. 3 vols. Tokyo, 1968-70.
- Yazdani, G., ed. *Epigraphica Indo Moslemica*. Calcutta, 1925-6.

ایران وآسيا المركزية:

Allen, Terry. *A Catalogue of Toponyms and Monuments of Timurid Herat*. Cambridge, MA: Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1981.

-----, *Timurid Herat*. Wiesbaden, 1983.

Berchem, Max van. "Une inscription du sultan mongol Uldjaitu." In *Mélanges Hartwig Derenbourg*. Paris, 1909. Pp. 367-78.

Blair, Sheila S. "Ilkhanid Architecture and Society: An Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashidi." *Iran* 22 (1984):67-90.

-----, *The Ilkhanid Shrine Complex at Natanz, Iran*. Cambridge, MA: Harvard University Center for Middle Eastern Studies, 1986.

-----, "The Inscription from the Tomb Tower at Bastām: An Analysis of Ilkhanid Epigraphy." In *Art et société dans le monde iranien*, ed. Chahriyar Adle. Paris, 1982. Pp. 263-86.

-----, "The Mongol Capital of Sultāniyya, 'the Imperial'" *Iran* 24 (1986):139-51.

Galdieri, Eugenio. "Two Building Phases of the Time of Šah 'Abbas I in the Maydan-i Šah of Isfahan. Preliminary Note." *East and West* n.s. 20 (1970):60-69.

Galdieri, Eugenio, and R. Orazi. *Progetto di sistemazione del Maydan-i Šah*. Rome: ISMEO, 1969.

Gaube, Heinz. *Iranian Cities*. New York: New York University Press, 1979.

Gaube, Heinz, and Eugen Wirth. *Der Bazar von Isfahan*. *Tubinger Atlas des Vorderen Orients, Beihefte, Reihe B, nr. 22*. Wiesbaden: Reichert, 1978.

Golombek, Lisa. *The Timurid Shrine at Gazur Gah*. *Art and Archaeology Occasional Papers*. Toronto: Royal Ontario Museum, 1969.

islamiques post-médiévales. Paris, 1985.

Basset, Henri, and E. Lévi-Provençal. Chella: une nécropole mérinide. Paris: Émile Larose, 1923.

Bourouiba, Rachid. L'Art religieux musulmane en Algérie. Algiers: S.N.E.D., 1973.

Daoulatli, Abdelaziz. Tunis sous les Hafside. Evolution urbaine et activité architecturale. Tunis, 1976.

Dickie, James. "The Alhambra: Some Reflections Prompted by a Recent Study by Oleg Grabar." In *Studia Arabica et Islamica: Festschrift for Ihsan 'Abbas on His Sixtieth Birthday*, edited by W. al-Qadi. Beirut, 1981. Pp. 127-49.

Dodds, Jerrilynn D., ed. *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.

-----, "The Paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology." *Art Bulletin* 61 (1979):186-97.

Dokali, Rachid. Les Mosquées de la période turque à Alger. Algiers: SNED, 1974.

Fernández Puertas, Antonio. The Facade of the Palace of Comares. Granada, 1980.

Grabar, Oleg. The Alhambra. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978.

Hill, Derek, and Lucien Golvin. Islamic Architecture in North Africa. Introduction by Robert Hillenbrand. London: Faber, 1976.

Islamic Art and Architecture in Libya. Exhibition Catalogue. London: Libyan General Committee for Participation in the World of Islam Festival in Co-operation with the Architectural Association, 1976.

Marçais, Georges. Architecture musulmane d'occident. Paris: Arts et Metiers Graphiques, 1954.

Marçais, Georges, and William Marçais. Les Monuments arabes de Tlemcen. Paris, 1903.

Raymond, André. Grandes villes arabes à l'époque ottoman. Paris: Sinbad, 1985.

Terrasse, Charles. Médersas du Maroc. Paris, n.d.

Terrasse, Henri. La Grande mosquée de Taza. Paris, 1943.

-----, La Mosquée al-Qaraouiyn à Fès. Paris, 1968.

العمارة في تركيا والبلقان:

Akurgal, Ekrem, ed. The Art and Architecture of Turkey. New York: Rizzoli, 1980.

Aslanapa, Oktay. "Iznik'te Sultan Orhan Imaret Camii Kazisi, (Die Ausgrabungen der Sultan Orhan Imaret Moschee von Iznik)." *Sanat Tarihi Yilligi* 1 (1964-5):16-31 (Turkish); 32-38 (German).

-----, Turkish Art and Architecture. New York: Prager, 1971.

Barkan, Ömer Lütfi. "L'Organisation du travail dans la chantier d'une grande mosquée à Istanbul au XVIe siècle." *Annales* 17 (1962):1093-106.

-----, Süleymaniye Camii ve imareti insaati (1550-1557) [The Construction of the Süleymaniye Mosque and its adjoining buildings

Suleiman. Berlin, 1977.

Necipoglu, Gülrü. "Geometric Design in Timurid/Turkmen Architectural Practice: Thoughts on a Recently Discovered Scroll and Its Late Gothic Parallels." In *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 48-66. Supplements to *Muqarnas*. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Nemtseva, N. B., and Iu. Z. Shvab. *Ansaml' Shakh-i Zinda* [Ensemble of Shah-i Zinda]. Tashkent, 1979.

O'Kane, Bernard. "The Madrasa Al-Ghiyasiyya at Khargird." *Iran* 14 (1976):79-92.

-----, "The Tiled Minbars of Iran." *Annales islamologiques* 22 (1986):133-55.

-----, Timurid Architecture in Khurasan. Costa Mesa, CA: Undena, 1987.

Paone, R. "The Mongol Colonization of the Isfahān Region." In *Isfahan: Quaderni del seminario di iranistica, uralo-altaistica e caucasologia dell'Universita degli studi de Venezia*, vol. 10. Venice, 1981. Pp. 1-30

Pugachenkova, G. A. "Ishrat-Khaneh and Ak-Saray--Two Timurid Mausoleums in Samarkand." *Ars Orientalis* 5 (1963):177-89.

-----, Ishrat Khane. Tashkent, 1958.

Scarce, Jennifer. "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture, Ceramics, Metalwork, Textiles." In *From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville. The Cambridge History of Iran, VII. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. Pp. 890-958.

Shishkin, V. A. "Nadpisi v ansamble Shakhi-Zinda [Inscriptions in the ensemble of Shah-i Zinda]." *Zodchestvo Uzbekistana* 2 (1970):7-71.

Sims, Eleanor. "The 'Iconography' of the Internal Decoration in the Mausoleum of Uljaytu at Sultaniyya." In *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, edited by P. P. Soucek. University Park, PA and London, 1988. Pp. 139-76.

Siroux, Maxime. Anciennes voies et monuments routiers de la région d'Isfahan. Cairo, 1971.

-----, Caravansérails d'Iran et petites constructions routières. Cairo, 1949.

-----, "Les caravansérails routiers safavides." *Iranian Studies* 7 (1974):348-79.

Soltaniye III: Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-altaistica e Caucasologia dell'Universita degli Studi de Venezia. Vol. 9. Venice, 1982.

Wilber, Donald. "The Timurid Court: Life in Gardens and Tents." *Iran* 17 (1979):127-33.

العمارة في أسبانيا والمغرب:

Almagro Cárdenas, Antonio. Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada. Granada, 1879.

Barrucand, Marianne. L'architecture de la qasba de Moulay Ismaïl à Meknès. 2 vols. Casablanca, 1976.

-----, Urbanisme princier en Islam: Meknès et les villes royales

Otto-Dorn, Katharina. "Die Isa Bey Moschee in Ephesus." *Istanbuler Forschungen* 17 (1950):115-31.

----- . Das Islamische Iznik. Berlin, 1941.

Özergin, M. K. "Selçuklu Sanatçısı Nakkaş Abdülmü'min El-Hoyi Hakkında." *Belleten* 34 (1970):219-30.

Riefstahl, Rudolf M. "Early Turkish Tile Revetments in Edirne." *Ars Islamica* 4 (1937):249-81.

Rogers, J. M. "The Date of the Çifte Minare Medrese at Erzurum." *Kunst Des Orients* 8 (1974):77-149.

----- . "The State and the Arts in Ottoman Turkey: The Stones of Süleymaniye." *International Journal of Middle East Studies* 14 (1982):71-86, 283-313.

Sauvaget, Jean. "Les Caravansérails syriens du hadjdj de Constantinople." *Ars Islamica* 4 (1934):98-121.

Ünal, R. H. *Les Monuments islamiques anciens de la ville d'Erzurum et de sa région. Bibliothèque archéologique de l'Institut français d'archéologie d'Istanbul. Istanbul: Institut français d'archéologie d'Istanbul, 1968.*

Wulzinger, Karl. "Die Piruz-Moschee zu Milas." In *Festschrift anlässlich der 100 jährigen Bestens der technischen Hochschule Fridericana zu Karlsruhe*. Karlsruhe, 1925. Pp. 161-87.

Yenişehirlioglu, Filiz. "Les Grandes lignes de l'évolution du programme décoratif en céramique des monuments ottomans au cours du XVIème siècle." *Erdem* 1 (1985):456-65.

ثالثاً. فنون الكتاب:

Adahl, Karin. *A Khamsa of Nizami of 1439*. Uppsala, 1981.

Adamova, A. "Repetition of Compositions in Manuscripts: The Khamsa of Nizami in Leningrad." In *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 67-75. *Supplements to Muqarnas*. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Adamova, A. T., and L. T. Guzalian. *Minyaturi Rukopisi Poemy 'Shakhnama' 1333 Goda [Miniatures from the Manuscript of the Shahnama Poem Dated 1333]*. Leningrad, 1985.

Adamova, A., and T. Greck. *Miniatures from Kashmirian Manuscripts*. Leningrad, 1976.

Aga-Oglu, Mehmet. "The Khusrau Wa Shirin Manuscript in the Freer Gallery." *Ars Islamica* 4 (1937):479-81.

----- . "Preliminary Notes on Some Persian Illustrated Mss. in the Topkapu Sarayı Müzesi--Part I." *Ars Islamica* 1 (1934):183-99.

Akimushkin, O. F., and A. A. Ivanov. "Une école Artistique Meconnue: Boxara Au XVIIe Siècle." In *Art et Société dans le Monde Iranien*, edited by Chahriyar Adle, 127-39. Paris, 1982.

Allen, Terry. "Byzantine Sources for the Jami' Al-Tawarikh of Rashid Al-Din." *Ars Orientalis* 15 (1985):121-36.

Arberry, A. J. et al., eds. *The Chester Beatty Library: A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*. 3 vols. Dublin, 1959-62.

Ashrafi, M. M. *Persian-Tajik Poetry in XIV-XVII Centuries Miniatures*. Dushanbe, 1974.

(1550-1557)]. 2 vols. Ankara, 1972-79.

Bozdoğan, Sibel. "Modernity in the Margins: Architecture and Ideology in Early Republican Turkey." *Proceedings of the XVIII International Congress of the History of Art*. Berlin, 1993.

Çelik, Zeynep. *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century*. Seattle and London, 1986.

Çig, Kemal, Batur Sabahattin, and Köseoglu. *The Topkapi Saray Museum, Architecture: The Harem and Other Buildings*. Translated and edited by J. M. Rogers. Boston: Little, Brown and Company, 1988.

Crane, Howard. *Risāle-i Mi'māriyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture*. Facsimile with Translation and Notes. *Supplements to Muqarnas* 1. Leiden: E. J. Brill, 1987.

Denny, Walter B. "Ceramic Revetments of the Mosque of the Ramazan Oglu in Adana." In *IVème Congrès international d'art turc*. Aix-en-Provence, 1976. Pp. 57-66.

----- . *The Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha and the Environment of Change*. New York: Garland, 1977.

Erzen, Jale. "Sinan as Anti-Classicist." *Muqarnas* 5 (1988):70-86.

Eyice, Semavi. "Zaviyeler ve zaviyeli camiler." *Iktisat Fakültesi Mecmuası* 23 (1962-3):3-80.

Gabriel, Albert. *Une Capitale turque, Brousse (Bursa)*. Paris, 1958.

Goodwin, Godfrey. *A History of Ottoman Architecture*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins Press, 1971.

Holod, Renata, and Ahmet Evin. *Modern Turkish Architecture*. Philadelphia, 1984.

Kuban, Dogan. "Architecture of the Ottoman Period." In *The Art and Architecture of Turkey*, edited by Ekrem Akurgal. New York: Rizzoli, 1980. Pp. 137-69.

----- . "The Style of Sinan's Domed Structures." *Muqarnas* 4 (1987):72-97.

Kuran, Aptullah. *The Mosque in Early Ottoman Architecture*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

----- . *Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture*. Washington, D.C. and Istanbul: Institute of Turkish Studies, Inc. and Ada Press, 1987.

Kürkçüoğlu, Kemal Edib. *Süleymaniye Vakfiyesi*. Ankara, 1962.

Mantran, Robert. "Les Inscriptions Arabes de Brousse." *Bulletin D'études Orientales* 14 (1952-54):87-114.

Necipoglu, Gülru. *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. The Architectural History Foundation, Inc., New York. Cambridge, MA: The MIT Press, 1991.

----- . "The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia After Byzantium." In *Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present*, Eds Robert Mark and Ahmet Ş. Çakmak. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Pp. 195-225.

----- . "The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation." *Muqarnas* 3 (1985):92-117.

- Cowen, Jill Sanchia. *Kalila Wa Dimna: An Animal Allegory of the Mongol Court*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Déroche, François. *Les Manuscrits Du Coran, Du Maghrib à L'Insulinde*. Bibliothèque Nationale, Département des manuscrits, Catalogue des manuscrits arabes. Paris, 1985.
- Denny, Walter B. "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style." *Muqarnas* 1 (1983):103-22.
- Desai, Vishaka N. "Reflections of the Past in the Present: Copying Processes in Indian Painting." Unpublished Paper.
- Dickson, Martin B., and Stuart Cary Welch. *The Houghton Shahnama*. 2 vols. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.
- Enderlein, Volkmar. *Die Miniaturen der Berliner Baisonqur-Handschrift*. Bilderhefte der Staatlichen Museen Zu Berlin, Heft 1. Berlin, 1991.
- Ettinghausen, Richard. *Arab Painting*. Geneva: Skira, 1962.
- , "The Bustan Manuscript of Sultan Nasir-Shah Khalji." *Marg* 12 (1959):40-43.
- , "The Covers of the Morgan Manafi' Manuscript and Other Early Persian Bookbindings." In *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*. Princeton, 1954.
- , "The Emperor's Choice." In *De Artibus Opuscula XL: Essays in Honor of Erwin Panofsky*, edited by Millard Meiss, 98-120. New York, 1961.
- , "An Illuminated Manuscript of Hâfiz-i Abrû in Istanbul. Part I." *Kunst Des Orients* 2 (1955):30-44.
- , "The Impact of Muslim Decorative Arts and Painting on the Arts of Europe." In *The Legacy of Islam*, Eds Joseph Schacht and C. E. Bosworth, 290-320. Oxford, 1974.
- , "On Some Mongol Miniatures." *Kunst Des Orients* 3 (1959):56-65.
- , "Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century." *Accademia Nazionale Dei Lincei* 12 (1957):360-83.
- , "Some Paintings in Four Istanbul Albums." *Ars Orientalis* 1 (1954):91-103.
- Farhad, Massumeh. "An Artist's Impression: Mu'in Musavvir's Tiger Attacking a Youth." *Muqarnas* 9 (1992):116-23.
- , "The Art of Mu'in Musavvir: A Mirror of His Times." In *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, edited by Sheila R. Canby, 113-28. Bombay: Marg Publications, 1990.
- Fisher, A. W., and C. G. Fisher. "A Note on the Location of the Royal Ottoman Ateliers." *Muqarnas* 3 (1985):118-20.
- Fisher, Carol G., ed. *Brocade of the Pen: The Art of Islamic Writing*. Exh. Cat. East Lansing, MI: Kresge Museum, Michigan State University, 1991.
- Fitzherbert, Teresa. "Khwājū Kirmānī (689-753/1290-1352): An Éminence Grise of Fourteenth-Century Persian Painting." *Iran* 29 (1991):137-52.
- Fraad, Irma L., and Richard Ettinghausen. "Sultanate Painting in Persian Style, Primarily from the First Half of the Fifteenth Century: A Preliminary Study." *Chaavi* (1972):48-66. In *Golden Jubilee Volume of the Bharat Kala Bhavan, Benares*.
- Ashrafi-Aini, M. M. "The School of Bukhara to C. 1550." In *Arts of the Book in Central Asia*, edited by Basil Gray, 249-73. Boulder, CO: Shambala, 1979.
- Aslanapa, Oktay. "The Art of Bookbinding." In *Arts of the Book in Central Asia*, edited by Basil Gray, 59-91. Boulder, CO, 1979.
- Atasoy, Nurhan, and Filiz Çağman. *Turkish Miniature Painting*. Translated by Esin Atil. Istanbul: R. C. D. Cultural Institute, 1974.
- Atil, Esin. *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India*. Washington, D.C.: The Freer Gallery of Art, 1978.
- , "Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century." *Muqarnas* (1984):163-69.
- , "Ottoman Miniature Painting Under Sultan Mehmed II." *Ars Orientalis* 9 (1973):103-20.
- Bayānī, M. *Ahvāl-o āthār-i khushnivīsān* [Biographies and the works of calligraphers]. 2d ed. 4 vols. Tehran, 1363/1985.
- Beach, Milo Cleveland. *The Grand Mogul: Imperial Painting in India 1600-1660*. Exhibition Catalogue. Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1978.
- , "The Gulshan Album and Its European Sources." *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston* 332 (1962):63-91.
- , *The Imperial Image*. Washington, D.C. 1981.
- Begley, Wayne. "Illustrated Histories of Shah Jahan: New Identifications of Some Dispersed Paintings and Problems of the Windsor Castle Padshahnama." In *Facets of Indian Art*, Eds Robert Skelton, et. al., 139-52. London, 1986.
- Binyon, Laurence. *The Poems of Nizami*. London, 1928.
- Binyon, Laurence, J. V. S. Wilkinson, and Basil Gray. *Persian Miniature Painting*. New York: Dover, 1971.
- Blair, Sheila S. "The Development of the Illustrated Book in Iran." *Muqarnas* 10 (1993).
- , "On the Track of the 'Demotte' Shāhnāma Manuscript." In *Les Manuscrits Du Moyen-Orient: Essais de Codicologie et de Paléographie*, edited by François Déroche, 125-31. Istanbul/Paris, 1989.
- Blair, Sheila S., and Jonathan M. Bloom. "Epic Images and Contemporary History: The Legacy of the Great Mongol Shahnama." *Islamic Art* 5 (199?).
- Bosch, Gulnar, John Carswell, and Guy Petherbridge. *Islamic Bindings and Bookmaking*. Exh. Cat. Chicago: Oriental Institute, University of Chicago, 1981.
- Canby, Sheila R. "Age and Time in the Work of Riza." In *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, edited by Sheila R. Canby, 71-84. Bombay: Marg Publications, 1990.
- Çağman, Filiz, and Zeren Tanindi. *The Topkapi Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*. Ed, expand & trans J. M. Rogers. Boston: Little, Brown, 1986.
- Chandra, Pramod. "The Brooklyn Museum Folios of the Hamza-nama." *Orientations* 20 (July 1989):39-45.
- , *The Tuti-Nama of the Cleveland Museum of Art and the Origins of Mughal Painting*. Graz, 1976.

London: The Nour Foundation in Association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992.

----- . The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to the 14th Centuries AD. Edited by Julian Raby. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art. London: The Nour Foundation in Association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992.

----- . Qur'ans of the Mamluks. London, 1988.

Karīmzāda Tabrīzī, M. A. Ahvāl U āthār-i Naqqāshān-i Qadīm-i Irān [The Lives and Art of Old Painters of Iran]. 3 vols. London, 1985.

Khandalavala, Karl, and Kalpana Desai. "Indian Illustrated Manuscripts of the Kalilah Wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, and Iyar-i Danish." In *A Mirror for Princes from India*, edited by Ernst J. Grube, 128-44. Bombay: Marg Publications, 1991.

Klimberg-Salter, Deborah. "A Sufi Theme in Persian Painting: The Divan of Sultan Ahmad Galair in the Freer Gallery of Art, Washington, D.C." *Kunst Des Orients* 11 (1976-7):43-84.

Kühnel, Ernst, and Hermann Goetz. *Indian Book Painting from Jahangir's Album in the State Library, Berlin*. London, 1926.

Kühnel, Ernst. "Die Baysonghor-Handschrift der Islamischen Kunstabteilung." *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 52 (1931):133-52.

----- . "A Bidpai Manuscript of 1343-44 in Cairo." *Bulletin of the American Institute of Iranian Art and Archaeology* 5 (1937):137-41.

Leach, Linda York. "Painting in Kashmir from 1600 to 1650." Eds Robert Skelton, Andrew Topsfield, Susan Stronge, and Rosemary Crill. In *Facets of Indian Art. A Symposium Held at the Victoria and Albert Museum on 26, 27, 28 April and 1 May 1982.*, 124-31. London: Victoria and Albert Museum, 1986.

Lentz, Thomas W. "Changing Worlds: Bihzad and the New Painting." In *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, edited by Sheila R. Canby, 39-54. Bombay: Marg, 1990.

Lentz, Thomas W., and Glenn D. Lowry. *Timur and the Princely Vision*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989.

Lings, Martin. *The Qur'anic Art of Calligraphy and Illumination*. London, 1976.

Lings, Martin, and Yasin Safadi. *The Qur'an*. London, 1976.

----- . *The Qur'an*. London, 1976.

Losty, J. P. "The 'Bute Hafiz' and the Development of Border Decoration in the Manuscript Studio of the Mughals." *Burlington Magazine* 127 (1985):855-71.

----- . *The Art of the Book in India*. London: British Library, 1982.

Lowry, Glenn D. with Nemazee, Susan. *A Jeweler's Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1988.

Melikian-Chirvani, A. S. "Le Roman de Varqe et Golšâh." *Arts Asiatiques* 22 (1970).

Millstein, Rachel. *Islamic Painting in the Israel Museum*. Jerusalem, 1984.

----- . *Miniature Painting in Ottoman Baghdad*. Costa Mesa, CA: UNDENA, 1990.

Galerkina, Olympiada. *Mawarannahr Book Painting*. Leningrad, 1980.

Godard, Yedda. "Les Marges Du Murakka' Gulshan." *Āthār-é Irān* 1 (1936):11-35.

Golombek, Lisa. "Toward a Classification of Islamic Painting." In *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, edited by Richard Ettinghausen, 23-34. New York: Metropolitan Museum of Art, 1972.

Grabar, Oleg. *The Illustrations of the Maqamat*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Grabar, Oleg, and Sheila [S.]. Blair. *Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shah-nama*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Gray, Basil. *Persian Painting*. Geneva: Skira, 1961.

Grube, E. J. "Persian Painting in the Fourteenth Century. A Research Report," *Supplemento No 17 Agli Annali, Istituto Orientale Di Napoli*, 38, no. 4 (1978).

----- . *The Classical Style in Islamic Painting, The Early School of Herat and Its Impact on Islamic Painting of the Later 15th the 16th and 17th Centuries: Some Examples in American Collections*. [New York]: Edizioni Oriens, 1968.

----- . "Notes on Ottoman Painting in the 15th Century." In *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn*, edited by Abbas Daneshvari, 51-62. Malibu, CA: Undena, 1981.

----- . "Prologomena for a Corpus Publication of Illustrated Kalīla Wa Dimna Manuscripts." *Islamic Art* 4 (1990-91):301-482.

Guest, Grace R. *Shiraz Painting in the Sixteenth Century*. Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1949.

Haldane, Duncan. *Islamic Bookbindings in the Victoria and Albert Museum*. London: World of Islam Festival Trust in Association with the Victoria and Albert Museum, 1983.

----- . *Mamluk Painting*. Warminster, 1978.

Hillenbrand, Robert. *Imperial Images in Persian Painting*. Edinburgh: Scottish Arts Council, 1977.

----- . "The Uses of Space in Timurid Painting." In *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 76-102. *Supplements to Muqarnas*. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Inal, Güner. "Miniatures in Historical Manuscripts from the Time of Shahrukh in the Topkapi Palace Museum." In *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 103-15. *Supplements to Muqarnas*. Leiden: E. J. Brill, 1992.

----- . "Topkapi Sarayi Koleksiyonundaki Sultani Bir Özbek Şehnamesi." *Sanat Tarihi Yilligi* 6 (1974-75):303-22.

İpşiroğlu, M. *Saray-Alben: Diez'sche Klebebände Aus Den Berliner Sammlungen*. Wiesbaden, 1964.

Ismailova, A. M. *Oriental Miniatures*. Tashkent, 1980.

Ivanov, A. A. "The Life of Muhammad Zaman: A Reconsideration." *Iran* 17 (1979):65-70.

James, David. *After Timur: Qur'ans of the 15th and 16th Centuries*. Edited by Julian Raby. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art.

Schroeder, Eric. "Ahmed Musa and Shams Al-Din: A Review of Fourteenth-Century Painting." *Ars Islamic* 6 (1939):113-42.

-----, *Persian Miniatures in the Fogg Museum of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.

Séguy, Marie-Rose. *The Miraculous Journey of Mahomet/Mirāj Nameh*. New York, 1977.

Seyller, John. "Codicological Aspects of the Victoria and Albert Museum Akbarnāma and Their Historical Implications." *Art Journal* 49 (1990):379-87.

-----, "The School of Oriental And African Studies Anvār-i Suhaylī: The Illustration of a De Luxe Mughal Manuscript." *Ars Orientalis* 16 (1986):119-52.

-----, "Scribal Notes on Mughal Manuscript Illustrations." *Artibus Asia* 48 (1987):247-77.

Simpson, Marianna Shreve. *Arab and Persian Painting in the Fogg Art Museum*. Introduction by Stuart Cary Welch. Cambridge, MA: Fogg Art Museum, Harvard University, 1980.

-----, *The Illustration of an Epic: The Earliest Shahnama Manuscripts*. New York and London: Garland, 1979.

-----, "The Production and Patronage of the Haft Aurang by Jāmī in the Freer Gallery of Art." *Ars Orientalis* 13 (1982):93-119.

Sims, Eleanor. "The European Print Sources of Paintings by the Seventeenth-Century Persian Painter, Muhammad-Zaman Ibn Haji Yusuf of Qum." In *Le Stampe e la Diffusione Delle Immagini e Degli Stili*, edited by Henri Zerner, 73-83. Bologna, 1983.

-----, *The Garrett Manuscript of the Zafar-Name: A Study in Fifteenth-Century Timurid Patronage*. Dissertation New York University, Institute of Fine Arts. 1973.

-----, "Ibrahim-Sultan's Illustrated Zafarnama of 1436 and Its Impact in the Muslim East." In *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 132-43. Supplements to *Muqarnas*. Leiden: E. J. Brill, 1992.

-----, "Ibrāhīm-Sultān's Illustrated Zafar-Nāmeḥ of 839/1436." *Islamic Art* 4 (1990-91):175-218.

Skelton, Robert. "The Ni'mat-nama: A Landmark in Malwa Painting." *Marg* 12 (1958):44-50.

Smart, Ellen. *Paintings from the Babur-nama: A Study of 16th-Century Mughal Historical Manuscript Illustrations*. Ph. D. Diss. University of London, SOAS, 1977.

Soucek, Priscilla. "The New York Public Library Makhzan Al-asrār and Its Importance." *Ars Orientalis* 18 (1988 [1990]):1-38.

Soucek, Priscilla P. "Dickson and Welch: The Houghton Shahnameh." Review. *Ars Orientalis* 14 (1984):133-38.

-----, "An Illustrated Manuscript of Al-Bī'rūnī's Chronology of Ancient Nations." In *The Scholar and the Saint*, edited by Peter Chelkowski, 103-65. New York, 1975.

-----, "The Life of the Prophet: Illustrated Versions." In *Content and Context of Visual Arts in the Islamic World*, edited by Priscilla P. Soucek, 193-218. University Park, PA and London, 1988.

-----, "The Manuscripts of Iskandar Sultan: Structure and Content." In *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*,

Nizam al-Mulk. *The Book of Government or Rules for Kings*. Translated by Robert Darke. London, 1978.

Islamic Art 1, no. 1981. Percival David Foundation Colloquies on Art and Archaeology in Asia. Eds Ernst Grube and Eleanor Sims.

Pinar, S., ed. *A History of Ottoman Painting*. Seattle, WA and London: University of Washington, 1989.

Prentice, Verna. "A Detached Miniature from the Masnavis of Khwaju Kermani." *Oriental Art* 27 (1981):60-66.

Raby, Julian. "East & West in Mehmed the Conqueror's Library." *Bulletin Du Bibliophile* 3 (1987):297-321.

-----, "Mehmed II Fatih and the Fatih Album." *Islamic Art* 1 (1981):42-49.

Renda, Günsel et al. *A History of Turkish Painting*. Seattle and London: Palasar S. A. and the University of Washington Press, [1988].

Robinson, B. W. *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library*. Oxford, 1958.

-----, *Islamic Painting and the Arts of the Book*. Catalogue of the Keir Collection. London: Faber & Faber, 1976.

-----, "Isma'il II's Copy of the Shahnama." *Iran* 14 (1976):1-8.

-----, "Origin and Date of Three Famous Shāhnāma Illustrations." *Ars Orientalis* 1 (1954):105-12.

-----, *Persian Paintings in the India Office Library, A Descriptive Catalogue*. London, 1976.

-----, *Persian Paintings in The John Rylands Library: A Descriptive Catalogue*. London, 1980.

-----, "Persian Painting Under the Zand and Qājār Dynasties." In *From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, 870-90. *The Cambridge History of Iran*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

-----, "The Shahnama of Muhammad Juki." In *The Royal Asiatic Society: Its History and Treasures*, Eds Stuart Simonds and Simon Digby. Leiden, 1979.

-----, "The Turkman School to 1503." In *Arts of the Book in Central Asia*, edited by Basil Gray, 215-48. Boulder, CO, 1979.

-----, "An Unpublished Manuscript of the Gulistan of Sa'di." In *Beiträge Zur Kunstgeschichte Asiens*. In *Memoriam Ernst Diez*, edited by O. Aslanapa, 223-36. Istanbul, 1963.

-----, *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles*. London, 1967.

Rohani, Nasrin. *A Bibliography of Persian Miniature Painting*. Cambridge, MA: The Aga Khan Program for Islamic Architecture, 1982.

Safadi, Y. H. *Islamic Calligraphy*. Boulder, CO: Shambala, 1978.

Schimmel, Annemarie. *Calligraphy and Islamic Culture*. New York: New York University Press, 1984.

Schmitz, Barbara. *Islamic Manuscripts in The New York Public Library*. Contributions by Latif Khayyat, Svat Soucek, and Massoud Pourfarrokh. New York and Oxford: Oxford University Press and The New York Public Library, 1992.

Braziller, 1976.

----- . Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Painting, 1501-1576. Contributions by Sheila R. Canby and Nora Titley. Cambridge, MA: Fogg Art Museum, 1979.

Welch, Stuart Cary, Annemarie Schimmel, Marie L. Swietochowski, and Wheeler M. Thackston. The Emperors' Album: Images of Mughal India. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.

Wilkinson, J. V. S. The Shah-nameh...with 24 Illustrations from a Fifteenth-century Persian Manuscript. With an introduction by Laurence Binyon. London, 1931.

Yurdaydin, H. G. Nasūhū's-Silāhī (Matrākçī), Beyān-i Menāzil-i Sefer-i 'Irākeyn-i Sultān Süleymān Hān [Matrākçī Nasūh and His "The Description of the Stages of Sultān Süleymān Hān's Campaign in the Two 'Irāks"]]. Ankara, 1976.

Zebrowski, Mark. Deccani Painting. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983.

رابعاً. فنون الخزف: الخزف:

Allan, J. W. "Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics." Iran 11 (1973):111-20.

Atasoy, Nurhan, and Julian Raby. Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey. London: Alexandria Press, 1989.

Atil, Esin. Ceramics from the World of Islam. [in the Freer Gallery of Art]. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1973.

Bailey, G. A. "The Dynamics of Chinoiserie in Timurid and Early Safavid Ceramics." In Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 179-90. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Caiger-Smith, Alan. Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World. London, 1985.

Carswell, John. Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World. Exhibition Catalogue. Chicago: The David and Alfred Smart Gallery, University of Chicago, 1985.

----- . "Six Tiles." In Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art, edited by Richard Ettinghausen, 99-124. New York, 1976.

Denny, Walter B. "Ceramic Revetments of the Mosque of the Ramazan Oglu in Adana." In IVème Congrès International D'art Turc, 57-66. Aix-en-Provence, 1976.

----- . The Ceramics of the Mosque of Rüstem Pasha and the Environment of Change. New York: Garland, 1977.

----- . "Ceramics." In Turkish Art, edited by Esin Atil, 239-98. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1980.

Ettinghausen, Richard. "New Affiliations for a Classical Persian Pottery Type." Parnassus 8 (1936):10.

----- . "Notes on the Lusterware of Spain." Ars Orientalis 1 (1954):145-48.

Frothingham, Alice Wilson. Catalogue of Hispano-Moresque Pottery in the Collection of the Hispanic Society of America. New York, 1936.

Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 116-31. Supplements to Muqarnas. Leiden: E. J. Brill, 1992.

----- . "Sultan Muhammad Tabrizi: Painter at the Safavid Court." In Persian Masters: Five Centuries of Painting, edited by Sheila R. Canby, 55-70. Bombay: Marg Publications, 1990.

Soudavar, Abolala. Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection. Contribution by Milo Cleveland Beach. New York: Rizzoli, 1992.

Stchoukine, Ivan. "Un Manuscrit de Mehr et Moshtari Illustré à Herat, Vers 1430." Arts Asiatiques 8 (1961):83-92.

----- . "La Peinture à Yazd Au Début Du XVe Siècle." Syria 43 (1966):99-104.

----- . La Peinture Iranienne Sous les Derniers Abbasides et les Il-Khans. Bruges, 1936.

----- . Les Peintures Des Manuscrits de Shah 'Abbas Ier à la Fin Des Safavis. Paris, 1964.

----- . Les Peintures Des Manuscrits de la 'Khamseh' de Nizami Au Topkapi Sarayi Müzesi D'Istanbul. Paris, 1977.

----- . Les Peintures Des Manuscrits Safavies de 1502 A 1587. Paris, 1959.

----- . Les Peintures Des Manuscrits Ti'mûrides. Paris, 1954.

----- . "Les Peintures Turcomanes et Safavies D'une Khamseh de Nizâmi*, Achevée à Tabriz en 886/1481." Arts Asiatiques 44 (1966):1-16.

Swietochowski, M. L. "The Language of the Birds: The Fifteenth Century Miniatures." Bulletin of the Metropolitan Museum of Art xxv (May 1967):317-38.

Swietochowski, Marie Lukens, and Sussan Babaie. Persian Drawings in The Metropolitan Museum of Art. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

Titley, Norah. "A Fourteenth-Century Khamseh of Nizami." British Museum Quarterly 36 (1972):8-11.

Titley, Norah M. Persian Miniature Painting and Its Influence on the Art of Turkey and India: The British Library Collections. Austin: University of Texas Press in Co-operation with The British Library, 1984 <1983>.

----- . "Persian Miniature Painting: The Repetition of Compositions During the Fifteenth Century." In Akten Des VII. International Kongresse Iranische Kunst und Archäologie, 1976, 471-91. 1979.

Waley, P., and Norah M. Titley. "An Illustrated Persian Text of Kalila and Dimna Dated 707/1307-8." British Library Journal 1 (1975):42-60.

Welch, A., and S. C. Welch. Arts of the Islamic Book: The Collection of Prince Sadruddin Aga Khan. Exh. Cat. Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 1982.

Welch, Anthony. Artists for the Shah. New Haven: Yale University Press, 1976.

----- . Calligraphy in the Arts of the Muslim World. Austin, TX, 1979.

Welch, Stuart Cary. A King's Book of Kings. New York: Metropolitan Museum of Art, 1972.

----- . Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts. New York:

المشغولات المعدنية:

Allan, J. W. "From Tabriz to Siirt--Relocation of a Thirteenth-Century Metalworking School." *Iran* 16 (1978):182-83.

-----, *Islamic Metalwork: The Nuhad Es-Said Collection*. London, 1982.

-----, "Sha'ban, Barquq, and the Decline of the Mamluk Metalworking Industry." *Muqarnas* 2 (1984):85-94.

-----, "The Survival of Precious and Base Metal Objects from the Medieval Islamic World." In *Pots and Pans: A Colloquium on Precious Metals and Ceramics*, 57-70. Oxford Studies in Islamic Art. Oxford: Oxford University Press, 1985.

Baer, Eva. "'Fish-Pond' Ornaments on Persian and Mamluk Metal Vessels." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 31 (1968):14-27.

Barrett, Douglas. *Islamic Metalwork in the British Museum*. London, 1949.

Blair, Sheila S. "Artists and Patronage in Late Fourteenth-Century Iran in Light of Two Catalogues of Islamic Metalwork." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 48, no. 1 (1985):53-9.

Fehérvári, Geza. *Islamic Metalwork of the Eighth Century to the Fifteenth Century in the Kier Collection*. London: Faber & Faber, 1976.

Godard, Yedda A. "Bassin de cuivre au nom de Shaikh Uwais." *Āthār-é Irān* 1 (1936):371--3.

Hauptmann von Gladiss, and Jens Kröger. "Metall, Stein, Stuck, Holz, Elfenbein, Stoffe." Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum Für Islamische Kunst. In *Islamische Kunst: Loseblattkatalog Unpublizierte Werke Aus Deutschen Museen*, 2, edited by Klaus Brisch. Mainz/Rhein: Philipp von Zabern, 1985.

Ivanov, A. A. "O Bronzovykh Izdeliakh Kontsa XIV V. Iz Mavzoleia Khodzha Ahmeda Iasevi [On the Bronze Objects of the End of the 14th C. from the Mausoleum of Ahmad Yasavi]." In *Sredniaia Aziia I Ee Sosedi V Drevnosti I Srednevekov'e*, B. A. Litvinskii. Moscow, 1981.

Komaroff, Linda. "Persian Verses of Gold and Silver: The Inscriptions on Timurid Metalwork." In *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, Eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, 144-57. Supplements to *Muqarnas*. Leiden: E. J. Brill, 1992.

Melikian-Chirvani, A. S. "Bronzes et cuivres iraniens du Louvre: I. L'École du Fars au XVe siècle." *Journal asiatique* 257 (1969):20-36.

-----, "Cuivres inédits de l'époque de Qa'itbay." *Kunst des Orients* 6 (1969):99-133.

-----, "Studies in Hindustani Metalwork: I -- On Some Sultanate Stirrups." In *Art et société dans le monde iranien*, edited by Chahriyar Adle, 177-95. Paris, 1982.

-----, *Islamic Metalwork from the Iranian World 8-18th Centuries*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1982.

Scarce, Jennifer. "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture, Ceramics, Metalwork, Textiles." In *From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, 890-958. The Cambridge History of Iran. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Stronge, Susan. *Bidri Ware: Inlaid Metalwork from India*. London, 1985.

Godman, F. DuCane. *The Godman Collection of Oriental and Spanish Pottery and Glass*. London, 1901.

Grube, Ernst J. "Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period." In *Gururajamanjrika: Studi in Onore Di Giuseppe Tucci*, 1, 233-79. Naples, 1974.

-----, "Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period, li." *Islamic Art* 3 (1989):175-208.

Hakenjos, Bernd. *Marokkanische Keramik*. Exh. Cat. Stuttgart and London: Hansjörg Mayer, [1988].

Ivanov, A. A. "Fayansovoe Blyudo XV Veka Iz Mashkhada [A 878/1473-4 Earthenware Dish from Mashhad]." *Soobscheniya Gosudarstvennogo Ordena Lenina Ermitazha* 45 (1980):64-66, 79-80.

Jenkins, Marilyn. "Mamluk Underglaze Painted Pottery: Foundations for Further Study." *Muqarnas* 2 (1984):95-114.

Kenesson, Summer S. "Nasrid Luster Pottery: The Alhambra Vases." *Muqarnas* 9 (1992):93-115.

Lane, Arthur. *Early Islamic Pottery*. London: Faber & Faber, 1947.

-----, *Later Islamic Pottery*. London: Faber & Faber, 1957.

-----, "The Ottoman Pottery of Isnik." *Ars Orientalis* 2 (1954):247-81.

Luschey-Schmeisser, Ingeborg. *The Pictorial Tile Cycles of Hašt Behešt in Isfahan and Its Iconographic Tradition*. Rome, 1978.

Martinez Caviro, Balbina. *La Loza Dorada*. Madrid, 1983.

Necipoglu, Gülrü. "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles." *Muqarnas* 7 (1990):136-70.

O'Kane, Bernard. "The Tiled Minbars of Iran." *Annales Islamologiques* 22 (1986):133-55.

Öney, Gönül. *Ceramic Tiles in Islamic Architecture*. Istanbul: Ada Press, n.d.

Rapoport, I. "K Voprosu O Pozdney Lyustrovoy Keramike Irana" [Objects of Late Iranian Ceramics Signed by the Master Hatim]." *Soobschcheniya Gosudarstvennogo Ermitazha* 31 (1970):54-6.

Riefstahl, Rudolf M. "Early Turkish Tile Revetments in Edirne." *Ars Islamica* 4 (1937):249-81.

Scanlon, George. "Mamluk Pottery: More Evidence from Fustat." *Muqarnas* 2 (1984):115-26.

Scarce, Jennifer. "'Ali Mohammad Isfahani, Tile Maker of Tehran." *Oriental Art* 22 (1976):278-88.

-----, "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture, Ceramics, Metalwork, Textiles." In *From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, 890-958. The Cambridge History of Iran. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Soustiel, Jean. *La Céramique Islamique: Le Guide Du Connaisseur*. Fribourg: Office Du Livre, 1985.

Ünver, Süheyl. "Baba Nakkaş." *Fatih Ve Istanbul* 2 (1954):7-12 and 169-88.

Watson, Oliver. *Persian Lustre Ware*. London, 1985.

Persian Carpet Fragment Revealed." *Hali* 11, no. 47 (1989):16-23.

Mankowski, Tadeusz. "Some Documents from Polish Sources Relating to Carpet Making in the Time of Shah 'Abbas I." In *Survey of Persian Art*, Eds A. U. Pope and P. A. Ackerman, 2431--6. Oxford, 1939.

Partearroyo, Cristina. "Spanish-Muslim Textile." *Bulletin Tde Liason Du Centre Internationale D'Étude Des Textiles Anciens* 45 (1977):78-81.

Raby, Julian. "Court and Export: Part 1. Market Demands in Ottoman Carpets 1450-1550." In *Oriental Carpet and Textile Studies 2: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600*, Eds Robert Pinner and Walter B. Denny, 29-38. London, 1986.

-----, "Court and Export: Part 2. The Uşak Carpets." In *Oriental Carpet and Textile Studies 2: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600*, Eds Robert Pinner and Walter B. Denny, 177-88. London, 1986.

Reswick, Irmtraud. *Traditional Textiles of Tunisia and Related North African Weavings*. Los Angeles: Craft & Folk Art Museum, 1985.

Sarre, F., and H. Trenkwald. *Old Oriental Carpets*. Vienna and Leipzig, 1929.

Scarce, Jennifer. "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture, Ceramics, Metalwork, Textiles." In *From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Eds Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, 890-958. *The Cambridge History of Iran*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Stead, Rexford. *The Ardabil Carpets*. Malibu, CA, 1974.

Walker, Daniel. "Classical Indian Rugs." *Hali* 4 (1982):252-56.

Wiet, Gaston. *Objects en cuivre. Catalogue générale du musée arabe du Caire*. Cairo, 1932.

المنسوجات:

Beattie, May. *The Thyssen-Bornemisza Collection of Oriental Rugs*. Castagnola, 1972.

-----, *Carpets of Central Persia*. London, 1976.

Black, David, ed. *The Macmillan Atlas of Rugs & Carpets*. New York: Macmillan, 1985.

Boralevi, Alberto. "Three Egyptian Carpets in Italy." In *Oriental Carpet & Textile Studies II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600*, Eds Robert Pinner and Walter B. Denny, 205-20. London, 1986.

Briggs, Amy. "Timurid Carpets." *Ars Islamica* 7 (1940):20-54.

Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600. Robert Pinner, and Walter Denny. *Oriental Carpet & Textile Studies*. London, 1986.

Dimand, M. S. "A Persian Garden Carpet in Jaipur Museum." *Ars Islamica* 7 (1940):93-6.

Dimand, M. S., and Jean Mailey. *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973.

Erdmann, Kurt. *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*. Edited by Hanna Erdmann. Translated by M. H. Beatty and H. Herzog. Berkeley and Los Angeles: University of California, 1970.

Ettinghausen, Richard. "New Light on Early Animal Carpets." In *Aus der Welt der Islamischen Kunst: Festschrift Für Ernst Kühnel*, edited by R. Ettinghausen, 93-116. Berlin, 1959.

Fiske, Patricia L., W. Russell Pickering, and Ralph S. Yohe, eds. *From the Far West: Carpets and Textiles of Morocco*. Washington, D.C.: The Textile Museum, 1980.

Geijer, Agnes. "Some Thoughts on the Problems of Early Oriental Carpets." *Ars Orientalis* 5 (1963).

Housego, Jenny. "Carpets." In *The Arts of Persia*, edited by R. W. Ferrier, 118-56. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Irwin, Robert G. "Egypt, Syria and Their Trading Partners 1450-1550." In *Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600*. *Oriental Carpet & Textile Studies*. London, 1986.

King, Donald. "The Doria Polonaise Carpet." In *Persian and Mughal Art*, 301-12. London: Colnaghi's, 1976.

Kühnel, Ernst, and Louisa Bellinger. *Cairene Rugs and Others Technically Related*. Washington, D.C.: The Textile Museum, 1957.

Lamm, C. J. "The Marby Rug and Some Fragments of Carpets Found in Egypt." In *Svenska Orientsällskapets Arsbok*, 51-130. Stockholm, 1937.

Lombard, Maurice. *Les Textiles dans le Monde Musulman VIIe-XIIe Siècle. Civilisations et Sociétés* 61. Paris-La Haye-New York: Mouton, 1978.

McDowell, J. Algrove. "Textiles." In *The Arts of Persia*, edited by R. W. Ferrier, 157-70. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

Mackie, Louise W. "A Piece of the Puzzle: A 14th-15th Century

الهوامش

الفصل الأول: مقدمة

ابن خلدون، "المقدمة: مقدمة في التاريخ". ترجمة فرانز روزنثال، الطبعة الثانية (برنستون، 1967)، 2: 347.

الفصل الثاني: العمارة في إيران وآسيا المركزية في عصر الأتانيين ومن خلفهم

إن أهم دراسة عن العمارة الأتانية هو كتاب:

The Architecture of Islamic Iran: The Il Khānid Period (Princeton, 1955, repr. New York, 1969).

الذي يحتوي على مقالات عامة عن الأسلوب العماري وتصنيف لـ 119 صرح في إيران بالذات. والهوامش هنا تستشير إلى المنشورات اللاحقة حصراً.

إن معظم هذه المعالم يتصدى لها كتاب: Richard Ettinghausen and Oleg Grabar, The Art and Architecture of Islam (Harmondsworth, 1987).

الفصل السابع ص ص. 91-256. يُنظر:

P. Vardjavand, "La Découverte archéologique du complexe scientifique de l'observatoire de Maraqué," Akten des VII. internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie, München 7.-10. September 1976 (Berlin, 1979), pp. 527-36.

Rudolf Naumann, Die Ruinen von Tacht-e Suleiman und Zendan-e Suleiman (Berlin, 1977); Ulrich Harb, Ilkhanidische Stalaktitengewölbe: Beiträge zu Entwurf und Bautechnik (Berlin, 1978); Jonathan M. Bloom, "On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture," Muqarnas 10 (1993): 21-8.

Assadullah Souren Melikian-Chirvani, "Le Shāh-nāme, la gnose soufie et le pouvoir mongol," Journal asiatique 222 (1984): 249-338; idem., "Le livre des rois, miroir du destin, I," Studia Iranica 17/i (1988): 7-46; idem., "Le livre des rois, miroir du destin, II: Takht-e Soleyman et la symbolique du Shāh-nāme," Studia Iranica 20/i (1991): 33-148.

Sheila S. Blair, "Ilkhanid Architecture and Society: an Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashidi," Iran 22 (1984): 67-90.

Sheila S. Blair, "The Mongol Capital of Sultāniyya, 'the Imperial'," Iran 24 (1986): 139-51. See also the studies published in Soltāniye III. Quaderni del Seminario di iranistica, uralo-altaistica e caucasologia dell'Università degli studi de Venezia, 9 (Venice, 1982). For Nasuh Matrakci, see Chapter 16.

Sheila S. Blair, "The Epigraphic Program of the Tomb of Uljaytu at Sultaniyya: Meaning in Mongol Architecture," Islamic Art 2 (1987): 43-96; Eleanor Sims, "The 'Iconography' of the Internal Decoration in the Mausoleum of Uljaytu at Sultaniyya," Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, ed. P. P. Soucek (University Park and London, 1988), pp. 139-76.

9. لقد كان القبر عينه موضع إهتمام جون طوبوروف في إطرachte للدكتوراه وللحفريات التي ترأسها شهريار عادل الذي لخص عمله هذا في مقالة في الموسوعة الإيرانية:

"Bestam" Encyclopaedia Iranica, s.v.; بينما درس برج القبر الباحثون:

Robert Hillenbrand, "The Flanged Tomb Tower at Bastam", and Sheila S. Blair, "The Inscription from the Tomb Tower at Bastām: an Analysis of Ilkhanid Epigraphy," in Art et société dans le monde iranien, ed. Chahryar Adle (Paris, 1982), pp. 237-61 and 263-86.

إذ أكدت بلير (كما ورد في النقطة الخامسة أعلاه) أنها إفتترضت أن قبر رشيد الدين جعل خلف إيوان القبلة في مسجده في الريع الرشيدي.

A. S. Melikian-Chirvani, "The Lights of Sufi Shrines," Islamic Art 2.10 (1987): 117-48.

Sheila S. Blair, The Ilkhanid Shrine Complex at Natanz, Iran (Cambridge, MA, 1986).

Max van Berchem, "Une inscription du sultan mongol Uldjaitu," Mélanges Hartwig Derenbourg (Paris, 1909), pp. 367-78; Répertoire chronologique d'épigraphie arabe (Cairo, 1931-), no. 5279; Lutfi -

lah Hunarfar, Ganjīna-yi āthār-i tārikhī-yi Isfahān, 2nd ed. (Tehran, 1350 / 1977), pp. 115-20.

George C. Miles, "The Inscriptions of the Masjid-i Jami' at Ashtarjan," Iran 12 (1974): 89-98.

See Renata Holod, "Text, Plan and Building: On the Transmission of architectural Knowledge," Theories and Principles of Design in the Architecture of Islamic Societies (Cambridge, MA, 1988), pp. 1-12.

R. Paone, "The Mongol Colonization of the Isfahān Region," Isfahan [Quaderni del Siminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Università degli Studi di Venezia, 10] (Venice, 1981), pp. 1-30.

Lionel Bier, Sarvistan: A Study in Early Iranian Architecture (University Park, PA and London, 1986), especially pp. 31-39.

الفصل الثالث: الفنون في إيران وآسيا المركزية في عصر الأتانيين ومن خلفهم

Ettinghausen and Grabar, The Art and Architecture of Islam, p. 328. Sheila S. Blair, "Artists and patronage in late fourteenth century Iran in light of two catalogues of Islamic metalwork," Bulletin of the School of Oriental and African Studies 48 / 1 (1985): 53-59.

Vienna, Erzbischöfliches Dom- und Diözesan Museum. لقد صُنع منه ثوب الدفن لدوق أستراليا رودولف الثالث (المتوفى في ميلان عام 1365). وربما يكون قد وقع بيد تاجر إيطالي في إيران بعد وفاة أبو سعيد عندما فقدت المنسوجات التي تحمل أسم السلطان قيمتها. يُنظر:

See Anne E. Wardwell, "Panni Tartarici: Eastern Islamic Silks woven with Gold and Silver (13th and 14th centuries)," Islamic Art 3 (1988-89): 95-173 and Survey, p. 2049 and pl. 1003.

Richard Ettinghausen, "New Light on Early Animal Carpets," Festschrift für Ernst Kühnel (Berlin, 1959), pp. 93-116. See also Chapter 10.

لم تندثر تقنية تقنية الديكور باللمعان كما يبدو من سلسلة من حجارة الضريح وبلاطات الطنوف وعدد كبير من الطاسات وغيرها من مقتنيات القرن السابع عشر (الصورة 227).

إن نشوء عائلة أبو طاهر يتناولها كل من:

Oliver Watson, Persian Lustre Ware (London, 1985), pp. 178-79. Sheila Blair, "A Medieval Persian Builder," Journal of the Society of Architectural Historians 45 (1986): 389-95 discusses the three brothers. J. W. Allan, "Abu'l Qasim's Treatise on Ceramics," Iran 11 (1973): 111-20, translates the treatise in English with commentary.

سابقاً في مجموعة ريتشارد اتنكهاوسن. يُنظر:

See Richard Ettinghausen, "New Affiliations for a Classical Persian Pottery Type," Parnassus, 8 (March 1936), p. 10 and Arthur Lane, Early Islamic Pottery (London, 1947), p. 43.

في متحف برلين، رقم 1.44 / 66؛ رقم 459 في متحف برلين، تصنيف 1971، Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1971.

عثر على الأواني نفسها في حفريات بسراي بركة الواقعة على بعد أربعين ميلاً إلى الشمال من فولكوكراد، عاصمة القبيلة الذهبية. وقد أسسها بركة خان (العهد 66-1257)، وأخذت عاصمة في عهد أوزبك خان (العهد 40-1312)، ثم دمرها تيمور عام 1395. وتُشبه خزفيات سراي بركة مثيلاتها في مجموعة أ.لين رقم 2 من أواني سلطان آباد، بيد أن الشكل يختلف والرسم أكثر خشونة. أنظر:

A. Lane, Later Islamic Pottery (London, 1957), pp. 10-15.

E. Atil, Ceramics from the World of Islam (Washington, 1973), no. 70.

11. لندن، المتحف البريطاني، 23.5-91.6.

إن القطعة منشورة في:

Douglas Barrett, Islamic Metalwork in the British Museum (London, 1949), pls. 32-33.

كما يُعتقد أن محمود ابن صنفور البغدادي (من بغداد) الذي وقّع على "الكروسي" المسدسة وأرخت 728 / 1327 في القاهرة (متحف الفن الإسلامي، 139). وتُنسب الدواة إلى بغداد إذ تشي بعديد المعالم الرافدية المعدنية خلال الجزء البكر من القرن.

بوسطن، متحف الفنون الجميلة 55. 106، مجموعة إكس ستوره. يُنظر:

A. S. Melekian-Chirvani, "The Lights of Sufi Shrines," Islamic Art 2 (1987): 117-48.

Jessica Rawson, Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon (London, 1987), p. 13.

مناظر من الـ "شاه ناما" أو من قصائد نظامي التي جرى إضافة نصوص منها أيضاً، ومن الممكن تمييز بضعة أساليب مختلفة في الرسوم الأصلية.

32. أدنبره، مكتبة الجامعة، العرب 161.

33. Priscilla Soucek, "An Illustrated Manuscript of al-Bîrûnî's Chronology of Ancient Nations," The Scholar and the Saint, ed. Peter Chelkowski (New York, 1975), 103-65 and aedem, "The Life of the Prophet: Illustrated Versions," Content and Context of Visual Arts in the Islamic World, ed. Priscilla P. Soucek (University Park, PA and London, 1988), pp. 193-218.

34. Sheila S. Blair: 'Ilkhanid architecture and society: an analysis of the endowment deed of the Rab'-i Rashidi', Iran 22 (1984): 67-90.

35. إن هذا الجزء المقتطع من القرآن، والمؤرخ في صَفَر 715 / نيسان-أبريل 1315 موجود في اسطنبول (مكتبة قصر طوقيقو، إي.إ.ج. 248)؛ أما الكراس الديني فموجود في باريس (ببليوثيك ناشيونال، المخطوطات العربية 2324). كما احتفظ بمخطوطتين من النسخة الفارسية من أعمال الكاتب في اسطنبول (مكتبة طوقيقو سراي إي.ج. 1653 و 1654)؛ وكلاهما ختما بختم مكتبة الحاكم التيموري شاه روخ. إنَّ خزينة 1653 وهي كتاب رشيد الدين من القرن الرابع عشر، "تاريخ العالم" أضاف إليها حافظ أبرو صفحات تعويضية (راجع الفصل الخامس، الهامش 13). أما خزينة 1654 فقد نُسخَت لرشيد الدين وأنجزت في الثالث من جمادى الأولى، 717 / الرابع عشر من نيسان-أبريل 1317. وضمت المخطوطة 118 رسماً واحداً وعشرين صفحةً مع صور لأباطرة صينيين من حقب متأخرة. وضمت كرايس برلين أيضاً رسوماً ربما فصلت من مجلدٍ عن تاريخ المغول.

36. تشارك مكتبة جامعة أدنبره (المخطوطات العربية 20) ومجموعة الخليلي في لندن بهذه القطعة. وأغلب الظن أن جزئي القطعة أقتطعا من مخطوطتين مختلفتين، لكن ترتيب النص وترقيم الصفحات واللازمات وترقيم الرسوم كلها دعت إلى الاعتقاد بأنهما جزء من المجلد نفسه. أنظر بلير (بحث قادم).

37. أنظر على سبيل المثال طراز اللغافة اليدوية الرائجة في القرن الثالث عشر موضوع بحث مستفيض في: Julia K. Murray, "The Ladies' Classic of Filial Piety and Sung Textual Illustration: Problems of Reconstruction and Artistic Context," Ars Orientalis, 18 (1988): 95-130.

وعلى الرغم من أن طراز اللغافات اليدوية بمعية النص والرسوم غدت أقل رواجاً، بقيت نسخ الأعمال الكلاسيكية راجعةً مع تحف تذكارية تجسد أباطرة سنك (Sung emperors) كهبات امبراطورية كريمة.

38. Terry Allen, "Byzantine Sources for the Jami' al-Tawarikh of Rashid al-Din," Ars Orientalis 15 (1985): 121-36.

39. Oleg Grabar and Sheila Blair, Epic Images and Contemporary History: The Illustrations of the Great Mongol Shahnama, Chicago, 1980; Sheila S. Blair, "On the Track of the 'Demotte' Shâhnama Manuscript," Les Manuscrits du Moyet-Orient: Essais de codicologie et de paléographie, François Déroche, ed., Istanbul / Paris, 1989, pp. 125-31; Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom, "Epic Images and Contemporary History: the Legacy of the Great Mongol Shah-nama," Islamic Art, 5 (forthcoming).

40. Eric Schroeder, "Ahmad Musa and Shams al-Din: a review of fourteenth-century painting," Ars Islamica 6 (1939): 113-42.

41. إن التواريخ التي حددها كرابار وبلير 1335 وحتى آيار / مايس 1336 (ص 48) لا تسمح بفهم المصطلح أو الإعداد أو لتنفيذ مثل هذا المشروع الضخم، لذا المدى التاريخي الأكثر قبولاً هو 1328-36.

42. Wheeler M. Thackston, A Century of Princes (Cambridge, MA, ترجمتها: 1989), p. 345.

43. Richard Ettinghausen, "Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century," Accademia Nazionale dei Lincei 12 (1957): 360-83.

44. Richard Ettinghausen, "Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century," Accademia Nazionale dei Lincei 12 (1957): 360-83.

فقد افترض أن المخطوطة كانت نسخة نموذجية من "كليلة ودمنة" وأرخت 4-1343 (القاهرة، مكتبة الوطنية المصرية، أدب فارسي 61)، لذا راجع: Ernst Kühnel, "A Bidpai Manuscript of 1343-44 in Cairo," Bulletin of the American Institute of Iranian Art and Archaeology 5 (1937): 137-41.

45. اسطنبول، مكتبة قصر طوقيقو، خزينة القصر 654. يُنظر: Richard Ettinghausen, "On Some Mongol Miniatures," Kunst des Orients, 3 (1959): 56-65.

46. يوجد في مكتبة قصر طوقيقو 2153 كراس يحتوي على مصوّرات من الشاه ناما؛ وهناك كرايس أخرى في برلين تحتوي على صور ذات الصلة. يُنظر: Richard Ettinghausen, "Some Paintings in Four Istanbul Albums," Ars Orientalis 1 (1954): 91-103 and M. Ipsiroglu,

pp. 149-98, don, 1984).

14. راجع الفصل العاشر، هامش رقم 29.

15. كانت القطع في مامضى ضمن مجموعة هراري، إذ نُشر واحداها في: Survey, pl. 1357.

16. Richmond, Surrey, Keir Collection, no. 132. Geza Fehérvári, Islamic Metalwork of the Eighth Century to the Fifteenth Century in the Keir Collection (London, 1976), pp. 110-11 and colour pl. J.

17. Leningrad, Hermitage Museum, IR-1484. Survey, pl. 1363b and Ma terpieces of Islamic Art in the Hermitage Museum, exh. cat. Kuwait, Dar al-Athar al-Islamiyyah, 1990, no. 51.

18. A. S. Melikian-Chirvani, "Bronzes et Cuivres Iraniens du Louvre: L'École du Fars au XIVe siècle," Journal Asiatique 257 (1969): 20-36; idem, "Nouvelles remarques sur l'école du Far à propos des bassins iraniens du xive s. au Musée des Beaux-Arts," Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais iv / 3 (1971): 361-91; idem, Islamic Metalwork, pp. 147-52.

19. Galleria Estense, 8082. Eva Baer, "Fish-Pond' Ornaments on Persian and Mamluk Metal Vessels," Bulletin of the School of Oriental and African Studies 31 (1968): 14-27.

20. وماهي إلا قطعة معدنية واحدة يمكن نسبتها إلى الرعاية الجلايرية الذين خلفوا الأخانيين في النصف الثاني من القرن الرابع عشر، وهي حوض ماء كبير في المحراب في الأردبيل. يُنظر: See Yedda A. Godard, "Bassin de cuivre au nom de Shaikh Uwais," Athar-é Iran 1 (1936): 21-35.

21. M. B. Smith and P. Wittek, "The Wood Mimbar in the Masdjid-i Djami', Nain," Ars Islamica, 5 (1938): 21-35.

22. متحف نيو ميتروبوليتان للفنون في نيويورك، 10-218. وقد نُشر النص في: R.C.E.A. 6337; see also Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision, no. 9.

23. Giovanni Curatola, "Some Ilkhanid Woodwork from the Area of Sultaniyya," Islamic Art 2 (1987): 97-116.

24. Sheila S. Blair, "The Development of the Illustrated Book in Iran," Muqarnas 10 (1993): 266-74.

25. نيويورك، مكتبة بيربونيت موركان، المخطوطة رقم 500. يُنظر: Richard Ettinghausen, "The Covers of the Morgan Manafi' Manuscript and other early Persian Bookbindings," Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene (Princeton, 1954), pp. 459-473.

وقد كانت المخطوطة بحوزة السلطان العثماني بايزيد الثاني (العهد 1512-1418)، إذ تحمل ختمه. يُنظر: E. J. Grube, Persian Painting in the Fourteenth Century. A Research Report, Supplemento no 17 agli Annali, Istituto Orientale di Napoli, 38, 1978, fasc. 4, pl. I.

يبد أن التجليد قد يعود إلى عصر بايزيد الثاني، بسبب توافق التجليد مع حجم الصفحات المهذّبة. وعن التاريخ الجديد، يُنظر تصنيف بربارا سكيملتز الوشيك في قسم المخطوطات الإسلامية بمكتبة موركان.

26. وهناك نموذجان مقبولان في طهران، متحف إيران بستان 4277، ومؤرخان في 7-1286، وفي اسطنبول، مكتبة طوقيقو سراي، ي.هـ 74، في 1294. وكلاهما منشوران في: Martin Lings, The Qur'anic Art of Calligraphy and Illumination (London, 1976), pls. 23, 26-7.

27. على سبيل المثال، تم ترميم نسخة من المصحف منسوخة بخط الثلث وبتزيق ممتاز في اسلوب البلاط العثماني للقرن السادس عشر. يُنظر: See Esin Atil, The Age of Sultan Süleyman the Magnificent (Washington, D.C. and New York, 1987), no. 13, and J. M. Rogers and R. M. Ward, Süleyman the Magnificent (London, 1988), no. 19.

ووفقاً لما ورد في كتاب رجز أعلاه، أن التوقيع والتاريخ أضيفا لاحقاً، ربما أضافه الخطاط من العصر التالي أحمد قاره هيساري، على الرغم من أن مصداقية المخطوطة.

28. David James, Qur'ans of the Memluks (London, 1988), nos. 39, 40, 42, 45 and 46.

29. إن ماتبقى من مجلدات وفئات مشتتة وعلى نطاق واسع. يُنظر: James, Qur'ans, no. 39.

30. Istanbul. Süleymaniye Mosque Library, Esad Efendi 3638, fols. 3v-4r. Richard Ettinghausen, Arab Painting (Geneva, 1962), pp. 98-102.

31. نيويورك، مكتبة بيربونيت موركان، المخطوطة 500. لقد أجريت بعض التروش على المخطوطة، ورُسمت بضعة

The basic source for Timurid architecture is Lisa Golombek and Donald Wilber, *The Timurid Architecture of Iran and Turan*. 2 vols. (Princeton, 1988).

وقد أُلّف هذا الكتاب على أساس رسالة ويلبر عن العمارة الأَخانيّة (راجع الفصل الثاني من كتابنا هذا)؛ كما أن هذا المصدر يحتوي على مقالاتٍ حول الطرز العماريّة للحقبة ومصنّف لـ 299 مبنى في إيران وبلاد ماوراء النهر. أمّا صروح خراسان، فيتناول باستفاضة الكتاب:

Bernard O’Kane, *Timurid Architecture in Khurasan* (Costa Mesa, CA, 1987).

تحتوي هذه المصادر على بيلوغرافيا حول كل بناية، لذا فإن كتابنا لم يتصدّ لها أكثر.

Beatrice Manz, “Tamerlane and the Symbolism of Sovereignty,” *Iranian Studies* 21 (1988): 105–22; Beatrice Forbes Manz, *The Rise and Rule of Tamerlane* (Cambridge, 1989); and Lisa Golombek, “Tamerlane, Scourge of God,” *Asian Art* 2 (1989): 31–61.

يُنظر:

M. E. Masson and G. A. Pugachenkova, “Shahrisiabz pri Timure i Ulu-beke”, trans. J. M. Rogers, “Shahr-i Sabz from Timur to Ulugh Beg,” *Iran*, 16 (1978): 103–26 and 18 (1980): 121–43.

4. للمزيد من سيرة حياة احمد ياسوي، يُنظر: EI / 2 .

5. يُنظر: Lisa Golombek, *The Timurid Shrine at Gazur-Gah*, Royal Ontario Museum Arts and Archaeology Occasional Paper 15 (Ontario, 1969), pp. 54–6; Golombek and Wilber, *Timurid Architecture*, pp. 193–4.

6. فضلاً على المراجع التي يُشار إليها في كتابي كولوم بيك وويلبر، ص. 288، يُنظر:

see L. Iu. Man’kovskaia, “Towards the Study of Forms in Central Asian Architecture at the End of the Fourteenth Century: the Mausoleum of Khvāja Ahmad Yasavī,” *Iran* 23 (1985), pp. 109–28.

7. يُنظر: Jonathan M. Bloom, “On the Transmission of Designs in Early Islamic Architecture,” *Muqarnas* 10 (1993): 21–8.

تُفيد مصادر القرن الرابع عشر أن خطط تشييد مجمع شمس الدين في يزد أرسلت إلى هناك من تبريز العاصمة، كما أن اكتشاف لفافة من التصميم يؤرخ من الحقبة التيمورية؛ يُنظر:

Gülru Necipoglu, “Geometric Design in Timurid / Turkmen Architectural Practice: Thoughts on a recently Discovered Scroll and its Late Gothic Parallels,” *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, ed. Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden, 1992), pp. 48–66.

يبدو أن البنائين العثمانيين تدربوا على تنفيذ تخطيطات محلية نموذجية ذات مواد أولية وأيدي عاملة محليين؛ راجع الفصل الخامس عشر.

8. يُنظر: Donald Wilber, “The Timurid Court: Life in Gardens and Tents,” *Iran* 17 (1979): 127–33.

9. على الرغم من أن القباب الجانبية أعيد بناؤها مع أحاديدها، مانكوفسكيه تحدى ذلك الافتراض.

10. يُنظر: Sheila S. Blair, “The Mongol Capital of Sultāniyya, ‘the Imperial’,” *Iran* xxiv (1986): 139–51.

11. وكثيراً ما يُنقل خطأً أن 480 عموداً قد نُقل إلى سمرقند من الهند، لكن نصوص يزدي، مترجمة في كتاب كولوم بيك وويلبر، ص 9–258، مايبث يقيناً استخراج الحجارة محلياً.

12. “EI / 2.s.v. “Kūtham b. al-Abbās.”

13. يُنظر: N. B. Nemtseva and Iu. Z. Shvab, *Ansaml’ Shakh-i Zinda* [Tashkent, 1979] (semble of Shah-i Zinda).

14. يُنظر: V.A. Shishkin, “Nadpisi v Ansamble Shakhi-Zinda [Inscriptions in the Ensemble of Shah-Zinda],” *Zodchestvo Uzbekistan* 2 (1970): 7–71.

15. بقي المزار أحد أقدس الأماكن في إيران لذا فدراسته صعبة، وكذلك عمارته وزخرفته، كل شيء مازال غير مدروس.

16. لدراسة وضع مدينة هراة أيضاً في عصر التيموريين، يُنظر:

Terry Allen, *A Catalogue of Toponyms and Monuments of Timurid Herat* (Cambridge, MA, 1981) and *Timurid Herat* (Wiesbaden, 1983).

17. يُنظر: Lisa Golombek, *The Timurid Shrine at Gazur-Gah*.

18. Bernard O’Kane, “The Madrasa al-Ghiyasiyya at Khargird,” *Iran* 14 (1976): 79–92.

Saray-Alben: Diez’sche Klebebände aus den Berliner Sammlungen (Wiebaden, 1964).

47. لندن، المتحف البريطاني، أو آر 13297، يُنظر:

Norah Titley, “A Fourteenth-Century Khamseh of Nizami,” *British Museum Quarterly* 36 (1972), pp. 8–11; and Paris, Bibliothèque Nationale, Supp. Pers. 332.

48. لندن، المكتبة البريطانية، 18113. يُنظر: B. W. Robinson, *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles* (London, 1967), p. 40 and Lentz and Lowry, *Timur and the Princely Vision*, no. 13.

Teresa Fitzherbert, “Khwaju Kirmani (689–753 / 1290–1352): An Eminence Grise of Fourteenth-Century Persian Painting,” *Iran* 29 (1991): 137–52.

49. يصور النص الأحداث الخاصة بالزواج، ومنها مراحل الإغراء والشرب والموسيقى، هوماي يسكب الذهب والمجوهرات عندي قديمي همايون. أمّا الرسم إلى اليسار فيظهر وصفات هوماي يقدم لها تحفاً من الذهب من همايون، بينما في المشهد الأيمن تتقاطر على هوماي المسكوكات الذهبية، وهو حدث لم يتطرق إليه النص، لكنه قد يكون مفضلاً لدى الناس وقتئذ.

50. مكتبة قصر طوقيو، الخزينة 2154، الورقة 20 اليسرى. يُنظر: Verna Prentice, “A Detached Miniature from the Masnavis of Khwaju Kermani,” *Oriental Art* 27 (1981):

60–66. وقد ذكر فيزربيرت أن الرسم يصف مشهداً من حياة الشاعر في شبابه، حين كان يحلم بملاك.

51. ورد عن المؤرخ التيموري ابن عرب شاه أن عبدالحلي بوصفه رساماً ماهراً عمل لدى تيمور، وكذلك ذكر الرسوم الجدارية للقصور التيمورية، على الرغم من تجنبه الربط بينهما. وهناك رسوم بالأبيض والأسود نُسبت إلى القرن الرابع عشر تحمل ملاحظات نسخها محمد ابن محمود شاه خيّام من رسوم عبدالحلي. يُنظر:

P. Soucek, “Abd al-Hayy, Khwaja,” *Encyclopaedia Iranica*.

52. واشنطن دي سي، متحف فريير كاليري، مخطوطة من 337 ورقة تم فصل تسع أوراق منها ك: FGA بأرقام 29–37. وتفتقر المخطوطة إلى معلومات النسخ وتاريخه وأسم المنفذ، بيد أن ملاحظة تُركت على آخر صفحة تفيد بأنها أُنجزت "خلال شهر رمضان في السنة الثامنة بعد الخمسمائة"، ما يعني توافقها مع التاريخ غير المتوقع 1114. وإذا كانت الملاحظة تُفيد فعلاً بذلك، هذا يعني أن يوافق آذار / مارس-نيسان / أبريل عام 1403، وهو ضمن حقبة السلطان احمد. وهناك ملاحظة أخرى على الورقة نفسها تُلّاد أن النساخ كان مير علي، الخطاط الذي نسخ "ديوان" خواجو كيرمان في لندن. وبالفعل، يبدو الخط بالأناثل نفسها. يُنظر:

Esin Atil, *Brush of the Masters: Drawings from Iran and India* (Washington, 1978), pp. 14–27.

53. يُنظر:

Deborah Klimberg-Salter, “A Sufi Theme in Persian Painting: the Divan of Sultan Ahmad Galair in the Freer Gallery of Art, Washington, D.C.,” *Kunst des Orients* 11 (1976–7): 43–84.

54. يُنظر:

Marianna Shreve Simpson, *The Illustration of an Epic: the Earliest Shahnama Manuscripts* (New York and London, 1979).

55. لقد أُرخت مخطوطات أربع بين 1330–1352، أحداها في اسطنبول، خزينة 1479 أُرخت في 1330؛ الثانية في لينغراد، المكتبة العامة، دورن 329، أُرخت 1333، كما أن هناك اثنتان متفرقتان، أحداها مهداة إلى وزير أنجويدي سنة 1341، والثانية عُرفت بشاه ناما "ستيفنز" تُركت عليها ملحوظة متأخرة وتاريخ 1352. أمّا المخطوطات الأخرى وهي: نسخة متفرقة من "كليلة ودمنة" أُرخت 1333، و"كتابي سمكي آيار" (أو كسفورد، مكتبة بودلين، اوسيلي 81–379)، والمخطوطة المترجمة إلى الفارسية "يوميات للطبري" ("ترجمي تاريخي لطبري"، واشنطن دي سي، فريير كاليري للفنون، 30.21، 47.19، 56.16) يمكن نسبتها إلى المدرسة نفسها على أسس أسلوبية.

56. المكتبة البريطانية أور. 13506. إن المخطوطة التي نسخها عبدالمكارم حسن ضمت 209 ورقة بأبعاد 22 في 10 سم، في تشكيل كبير الحجم غير عادي. كما أن لها واجهة مزدوجة وضمت 66 رسماً. يُنظر:

P. Waley and Norah M. Titley, “An Illustrated Persian Text of Kalila and Dimna dated 707 / 1307–8,” *British Library Journal* 1 (1975), pp. 42–60.

57. اسطنبول، كتبة قصر طوقيو، خزينة 1511. يُنظر:

Mehmet Aga-Oglu, “Preliminary Notes on some Persian Illustrated Mss. in the Topkapu Sarayı Müzesi--Part I,” *Ars Islamica* 1 (1934): 183–99.

58. القاهرة، المكتبة الوطنية، أدب فارسي رقم 6. يُنظر: Ivan Stchoukine, *Les Peintures des manuscrits Tīmūrides* (Paris, 1954), no. iii.

الفصل الرابع: العمارة في إيران وآسيا المركزية في عصر التيموريين ومعاصريهم
إن أهم مصدر للعمارة التيمورية هو:

أما تاريخ كتابة هذه المخطوطة ونسخة القرن التاسع عشر منها فتناوله:

- David James, Qur'ans of the 15th and 16th Centuries. The Nasser D. Khamis Collection of Islamic Art, iii (London, 1992), no. 2.
8. يُنظر: Priscilla P. Soucek, "The Manuscripts of Iskandar Sultan: Structure and Content," *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, ed. Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden, 1992), pp. 116-31.
9. يُنظر: Norah Titley, "Persian Miniature Painting: The Repetition of Compositions during the 15th Century," *Akten VII. Int. Cong. iran. Kunst Archäol.* (1976), 1979, pp. 471-91; Lentz and Lowry, *Timur and the Princely Vision*, appendix III.
10. اسطنبول، مكتبة طوپقپو، خزينة 796. يُنظر: Ivan Stchoukine, "La Peinture à Yazd au début du XVe siècle," *Syria* 43 (1966): 99-104.
11. اسطنبول، مكتبة طوپقپو، جوسق بغداد 282.
12. لقد تعرف على "الأسلوب التاريخي" وشرحه كل من: Richard Ettinghausen. "An Illuminated Manuscript of Hâfiz-i Abrû in Istanbul. Part I," *Kunst des Orients* 2 (1955): 30-44; it was also discussed by Güner Inal. "Miniatures in Historical Manuscripts from the Time of Shahrukh in the Topkapi Palace Museum," in *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, eds Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden, 1992) pp. 103-15.
13. اسطنبول، مكتبة طوپقپو، خزينة 1653. ويمكن تلمس ملامح الأسلوب التاريخي في نسخة متفرقة من "جامع التواريخ" (باريس، ناشيونال بيبليوثيكا، القسم الفارسي، 1113). وللمزيد من المعلومات عن مخطوطات القرنين الرابع عشر والخامس عشر لرشيد الدين والمجلدات التعويضية لحافظ أبرو، يُنظر: Abolala Soudavar, *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection* (New York, 1992), no. 22.
14. راجع الفصل الثالث، هامش رقم 35.
15. واشنطن دي سي، فريير كاليري للفنون، 31.32-37. يُنظر: Mehmet Aga-Oglu, "The Khurramshah Manuscript in the Freer Gallery," *Ars Islamica* 4 (1937): 479-81.
16. اسطنبول، مكتبة قصر طوپقپو، خزينة 2153، الورقة 98، ألف. وترجم النص: Wheeler M. Thackston, *A Century of Princes: Sources on Timurid History and Art* (Cambridge, MA, 1989), pp. 323-27.
17. والسبعة هي: 1- "كولستان" لسعدي (أي حديقة الزهور)، 7-1426، دبلن، مكتبة جستر بيتي، بي 119؛ 2- مجموعة من القصائد والرسائل حول الموسيقى والشرنخ؛ 7-1426، سيتكنانو، فيلا I تأتي؛ 3- "مخطوطة هوماي وهمايون" لخواجه كيرماني؛ 8-1427، فيينا متحف 4؛ Nationalbibliothek, N. F. 382؛ 5.
- نسختان من "كليلة ودمنة"؛ 1429 و 1413؛ اسطنبول، مكتبة قصر طوپقپو، خزينة 362؛ 6- "شاه ناما"؛ المنجزة سنة 1430؛ طهران، مكتبة قصر كولستان 61؛ والسابعة مخطوطة "جهاز مقالة" لنظامي ارودي؛ 1431؛ اسطنبول، متحف الفنون الإسلامية والتركية، 1954.
18. يُنظر: Robert Hillenbrand, "The Uses of Space in Timurid Painting," *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, eds Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden, 1992) pp. 76-102.
19. في معظم مخطوطات الشاه ناما، المشهد الذي اختير ليُظهر البطل ملكاً في رحلة صيد؛ في هذه المخطوطة، يُظهر المشهد مفكرين يحاولون إقناع والد الأمير الشاب، الشرير يزديكرد لإيداع الأمير في رعاية معلم. وعلى غرار ذلك، يُصور كي خسرو يدحر افراسياب، عدو إيران الأكبر، أو يعين الأمير لهراسب، وريثه القادم. وفي هذه المخطوطة، ينتقل التركيز إلى لهراسب الذي سمع باختفاء والده في عاصفة ثلجية. يُنظر أيضاً:
- Eleanor Sims, "The Illustrated Manuscripts of Firdausi's Shahnama Commissioned by Princes of the House of Timūr," *Ars Orientalis* 22 (1992), pp. 43-68.
20. متحف: Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst, I.4628.
- لقد فصلت بعض الأوراق عن المخطوطة، وكانت قد نُشرت في: Ernst Kühnel, "Die Baysonghor-Handschrift der Islamische Abteilung," *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 52 (1931): 133-52.
21. Oxford, Bodleian Lib. Ouseley Add. 176. 28.7 x 19.8 cm. B. W. Ro-

- Bernard O'Kane, "The tiled minbars of Iran," *Annales islamologiques*, 19 (1986): 133-53.
20. يُنظر: G. A. Pugachenkova, Ishrat Khane [The 'Ishrat Khana] (Tashkent, 1958) and "Ishrat-Khaneh and Ak-Saray—Two Timurid Mausoleums in Samarkand," *Ars Orientalis* 5 (1963): 177-89.
21. أمثلة أخرى توجد في كازوركه: Golombek, *Timurid Shrine at Gazur Gah*, figs 124-127, Boston, Gardner Museum, S12W2; and Paris, Louvre, MAO 342.
22. راجع الفصل الثاني، و: Sheila S. Blair, "Ilkhanid Architecture and Society: an Analysis of the Endowment Deed of the Rab'-i Rashidi," *Iran* 22 (1984): 67-90.
- ربما يكون نُسج، كما هي الحال في مجمع الرشيدية، على طراز غازان خان، الذي بقيت عمارته مجهولة.
23. إن الأوصاف في نص التأسيس المجتزأة مؤتة، لذا لا يمكن أن يكون المسجد هو المعني، بيد أن إصطلاحاً آخر أكثر عمومية وهو "العمارة" كان بالإمكان أستخدمها. يُنظر: كولوم بيك وويلبر، رقم 214.
24. يُنظر: Lisa Golombek, "From Tamerlane to the Taj Mahal," *Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn*, ed. A. Daneshvari (Malibu, 1981), pp. 43-50.
25. Bernard O'Kane, "The tiled minbars of Iran."

الفصل الخامس: الفنون في إيران وآسيا المركزية في حقبة التيموريين ومعاصريهم

عُرض الفن التيموري في معرض أقيم عام 1989، ويمكن العثور على الكثير من التحف المدروسة في هذا الكتاب في المصنّف:

Thomas W. Lentz and Glenn D. Lowry, *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century* (Los Angeles, 1989) راجع أيضاً الأوراق المقدمة إلى ندوة:

"Timurid and Turkmen Societies in Transition: Iran in the Fifteenth Century," published in *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, ed. Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden, 1992). ماعدا مختارات من الملاحم، أرخت 98-1397، وهي مقسمة الآن بين مكتبة جستر بيتي في دبلن (المخطوطات 114) والمكتبة البريطانية (المخطوطات 2780)؛ يُنظر:

Lentz and Lowry, *Timur and the Princely Vision*, no. 16.

القطعة موجودة الآن في متحف بخاري.

وقد أرخت مطرقة الباب حسب الأبيجدية 751 أو 780 (1350 أو 9-1378). وتصدّى إيفانوف لهذا التاريخ المبكر بالأعتقاد أن عز الدين كان قد جلب قطعة مبكرة معه من أصفهان. يُنظر:

A. A. Ivanov, "O bronzovykh izdeliakh kontsa XIV v. iz mavzoleia Khodzha Ahmeda Iasevi" [On the bronze objects of the end of the 14th c. from the mausoleum of Ahmad Yasavi], *Sredniaia Aziia i ee sosedi v drevnosti i srednevekov'e*, ed. B. A. Litvinskii (Moscow, 1981), pp. 68-84; Boris Deniké, "Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan Occidental," *Ars Islamica* 2 (1935): 69-83; Golombek and Wilber, *Timurid Architecture*, no. 53.

يبلغ قطر الحوض 1.75 متراً وما يزال في مكانه، لكن ينقصه القدم العالية للنموذج التركستاني. كما أنه موقع باسم حسن ابن علي بن حسن بن علي أصفهاني. يُنظر:

A.S. Melikian-Chirvani, "Un bassin iranien de l'an 1375," *Gazette des Beaux-Arts* 78 (1969): 5-18.

كما أكد مليكيان-شيرفاني وجود حوض ثالث في المزار المبني فوق ضريح علي في مزاري شريف في أفغانستان. يُنظر: A. S. Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork from the Iranian World, 8th-18th Centuries* (London, 1982), p. 232.

6. لقد تجزأت ثلاثة مساند مصابيح، اثنان منها وعدد من أجزاء الآخر أخذت من المزار وهي الآن إما في سنت بيتسبورغ (هرميتاج إس أي 15931-، 15932) أو في باريس (متحف اللوفر، 7079، 1080). ثلاث منها محفورة بنصوص خام جعلت على قواعدهم وبالإسم والتاريخ نفسيهما الموجودة على مطرقات الباب، لكن إيفانوف بحث في صدقية هذه النصوص، التي ربما أضيفت في وقت لاحق. وتبدو صيغ نصوص الإهداء والألقاب المستخدمة مطابقة لما ورد على المشغولات المعدنية المملوكية، ما دعى كوماروف (في Golden Gifts of Heaven) إلى الاعتقاد بأن الحرفيين جلبوها من دمشق بعد أن استولى عليها تيمور، كما أنهم المسؤولون أيضاً عن إنتاج هذه المصابيح.

7. لقد تشتت أجزاء وأوراق من هذه المخطوطة؛ ثمان منها في مشهد (متحف مرقد إمام رضا) واثنان ضمن مجموعة سودافار؛ يُنظر:

Lentz and Lowry, *Timur and the Princely Vision*, cat. no. 6.

- 810 / 1407 Istanbul, Topkapi Palace Library, H. 796). See Oktay Aslanapa, "The Art of Bookbinding," *Arts of the Book in Central Asia*, p. 61.
38. يُنظر: Thackston, *A Century of Princes*, p. 346.
39. A carpet fragment in Athens (Benaki Museum inv. no. 16147) has recently been attributed to the 15th century by Lentz and Lowry, no. 119, but questions about it still remain. See Louise Mackie, in Hali (1989). The standard study of Timurid carpets is still Amy Briggs, "Timurid carpets," *Ars Islamica* 7 (1940): 20-54.
40. يُنظر: Melikian-Chirvani, *Islamic Metalwork*, no. 109.
41. London, British Museum 1962.7-18.1, Lentz and Lowry, cat. no. 151.
42. Melekian-Chirvani, *Islamic Metalwork*, p. 248.
43. Lisbon, Gulbenkian Foundation, inv. 328; and London, British Museum, no. OA 1950.4-3.1(57). See Lentz and Lowry, no. 125.
44. G. A. Bailey, "The Dynamics of Chinoiserie in Timurid and Early Safavid Ceramics," *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, pp. 179-90.
45. St. Petersburg, State Hermitage, VG-2650. Ernst Grube, "Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period," *Gururajamanjarika: Studi in onore di Giuseppe Tucci*, 1 (Naples, 1974), 235, figs. 1 & 2; Ernst J. Grube, "Notes on the Decorative Arts of the Timurid Period, ii," *Islamic Art* 3 (1989): 175-208; A. A. Ivanov, "Fayansovoe blyudo XV veka iz Mashhad," *Soobscheniya Gosudarstvennogo Ordena Lenina Ermitazha*, 45 (1980), pp. 64-66, 79-80.
- وقد قام متحف اونتاريو الملكي باعادة تقييم شاملة هذه الخزفيات، التي قد تشي بتغير فكري لهذه الحقبة؛ يُنظر: G. A. Bailey, "The Dynamics of Chinoiserie," *Timurid Art and Culture*, ed. Lisa Golombek and Maria Subtelny, Istanbul, Topkapi Palace Library, H. 762.
- 46.
47. يُنظر: I. Stchoukine, "Les peintures et safavies d'une Khamseh de Nizami, achevee a Tabriz en 888 / 1418," *Arts Asiatiques* 44 (1966): 1-16 and I. Stchoukine, *Les peintures des manuscrits de la "Khamseh" de Nizami au Topkapi Sarayi Muzesi d'Istanbul* (Paris, 1977), pp. 70-81.
- وقد ترجم معلومات النسخ وغيرها ثاكستون، المذكور أعلاه.
48. ضمت المخطوطة في الأصل 155 رسماً توضيحياً وهي الآن في متحف الفنون الديكورية بطهران، بيد أن بعضاً من رسوماتها نُقلت بعد العام 1943، وهي الآن في حوزة ملكيات عامة وخاصة، منها متحف جامعة هارفارد، في كامبريدج، ماساشوسيتس، ومكتبة جيستر بيتي، في دبلن، ومتحف المتروبوليتان للفنون بنيويورك، ومجموعة سهرالدين اغاخان بجنيفا.
49. للتعرف على المخطوطات التركمانية وعددها، يُنظر: B. W. Robinson, "The Turkoman school to 1503," *The Arts of the Book in Central Asia: 14th to 16th Centuries*, ed. Basil Gray (Boulder, 1979), pp. 215-48.
- الفصل السادس: فن العمارة في مصر في عهد المماليك البحرية (1260-1389)
- للمزيد عن عصر المماليك حتى العام 1382 يُنظر:
- On the Mamluks to, see Robert Irwin, *The Middle East in the Middle Ages: The Early Mamluk Sultanate 1250-1382* (London & Sydney, 1986) and *The Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed., s.v. "Mamluks." The standard survey of Mamluk architecture in Egypt to 1326 is K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt*, 2 (Oxford, 1959; repr. New York, 1979). Creswell's survey is soon to be supplemented by Michael Meinecke, *Die mamlukische Architektur in Ägypten und Syrien*, 2 vols (Glückstadt, 1992).
- يُنظر: Christel Kessler, "Funerary Architecture within the City," *Colloque Internationale sur l'Histoire du Caire* (Gräfenheinen, 1972), pp. 257-68.
- يتصدى هذا الفصل والفصل الذي بعده وبالتفصيل لمباني القاهرة. وللمزيد عن العمارة المملوكية في مدن أخرى، يُنظر: Michael Meinecke, "Mamluk Architecture. Regional Architectural Tradition," *A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library* (Oxford, 1958), pp. 16-22.
22. يُنظر: Eleanor Sims, "Ibrahim-Sultan's Illustrated Zafarnama of 1436 and its Impact in the Muslim East," *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, eds Lisa Golombek and Maria Subtelny, *Ibrahim-Sultan's illustrated Zafar-nāmeḥ of 839 / 1436*, *Islamic Art* 4 (1991), pp. 175-218.
23. Paris, Bibliothèque Nationale, Suppl. Pers. 494.
24. Cleveland Museum of Art, 45.169 and 56.10, illustrated in Basil Gray, *Persian Painting* (Geneva, 1961), pp. 102-103.
25. Paris, Bibliothèque Nationale, Suppl. turc 190. See Marie-Rose Séguy, *The Miraculous Journey of Mahomet / Mirāj Nāmeḥ* (New York, 1977).
26. كانت الرسوم محور الندوة التي أقامتها مؤسسة بارسيفال ديفيد في لندن، وقائع الندوة نُشرت في: (Ernst J. Grube and E. Sims and published as *Islamic Art I* (1981).
27. على الرغم من افتقار المخطوطة إلى التاريخ والتوقيع، يظهر أسم محمد جوقي وألقابه على راية في رسم على الورقة 296 ألف.
28. London, Royal Asiatic Society, ms. 239, 34 by 22 cm. See B. W. Robinson, "The Shanama of Muhammad Juki," in *The Royal Asiatic Society: Its History and Treasures*, ed. Stuart Simmonds and Simon Digby (Leiden, 1979), pp. 83-102; J. V. S. Wilkinson, *The Shah-namah... with 24 illustrations from a fifteenth-century Persian Manuscript*, Introduction by Laurence Binyon (London, 1931).
29. Maria Eva Subtelny, *The Poetic Circle at the Court of the Timurid Sultan Husain Baiqara, and Its Political Significance* (PhD. dissertation, Harvard University, 1979).
30. Baltimore, Johns Hopkins University, Milton S. Eisenhower Library, John Work Garrett Collection. Eleanor Sims, "The Garrett Manuscript of the Zafar-Name: A Study in Fifteenth-Century Timurid Patronage," (Ph.D. Dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 1973).
31. يُنظر: Behzād, Kamāl al-Dīn, "by Priscilla P. Soucek in *Encyclopaedia Iranica*," *Bihzād, Kamāl al-Dīn, Ustād*, by Richard Ettinghausen, in the *Encyclopaedia of Islam* / 2; and Thomas W. Lentz, "Changing Worlds: Bihzad and the New Painting," in *Persian Masters: Five Centuries of Painting*, ed. Sheila R. Canby (Bombay, 1990) pp. 39-54.
32. Lisa Golombek, "Toward a Classification of Islamic Painting," *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, R. Ettinghausen, ed. (New York, 1972), pp. 23-34.
33. يُنظر: Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam* (Chapel Hill, 1975), p. 429.
34. إعتقد أداموف أن الرسامين تعمّدوا استنساخ رسوم قديمة منفذة بأساليب متنوعة في المخطوطة نفسها لإظهار براعتهم وإتقانهم. يُنظر:
- Repetition of Compositions in Manuscripts: The Khamse of Nizami in "Leningrad," *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, eds Lisa Golombek and Maria Subtelny (Leiden, 1992), pp. 67-75.
35. ضمت قائمة انكنهاوسن أيضاً مخطوطة "خمسة" لمير علي نوائي مؤرخة في 890 / 1485 (أكسفورد، مكتبة بودلاين، إليوت، المخطوطات 287، 408، 317، 339؛ مانشستر، مكتبة ريلاندز، المخطوطة التركية 3)؛ a Khamse of Amir Khusraw Dihlavi dated 890 / 1485 (Dublin, Chester B.atty Library, Pers. ms. 156); a Gulistan of Saadi dated Muharram 891 / January 1486 (Soudavar Coll.); a Khamse of Nizami, text dated 846 / 1442 (London, British Library, Add. Ms. 25900 with one miniature dated 898 / 1493); a Khamse of Nizami with 1 painting dated 900 / 1494-5 (London, British Library, Or. Ms. 6810); and several single paintings.
36. Istanbul, Museum of Turkish and Islamic Art, no. 1905.
37. اسطنبول، متحف الفن التركي والإسلامي، 2046، ومعاصرة لها تقريباً مجموعة نفذت في يزد سنة

385-404, pp. 1972).

17. وعلاوة على مسجد الطنبغة، هناك مساجد أخرى أسست في المنطقة في عهد الناصر محمد وضمت جوامع الملك الجقندار (1319)، الماس/ يلدز (1329-30) وقوصون (1329-30). أما جوامع اسلام البهائي / السلاح دار (1344)، واقصون قور (8-1346) والشيخ العمري (1349) فتعود إلى الطراز العام، ولكن للحقبة المتأخرة.
18. ووفقاً لما جاء في كتاب المقرزي، "خطط"، 2: 248. وكان ابن سيوفي المسؤول عن المدرسة سنة 1340 التي أضافها آق بوغا إلى جامع الأزهر وإلى منارتها.
19. Michael W. Dols, *The Black Death in the Middle East* (Princeton, 1977) and André Raymond, "Cairo's Area and Population in the Early Fifteenth Century," *Muqarnas* 2 (1984): 21-32.
20. Meinecke, "Mamluk Architecture. Regional Architectural Traditions" pp. 173-4.
21. Ernst Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet* (Berlin, 1911-20), 2: 74. ووفقاً لما ورد عن بلغ عرض قوس قصر اسطيفون 25.63 متراً وارتفاعه 43.72 متراً، مع ارتفاع كلي 29.28 متراً.
22. Erica Cruikshank Dodd and Shereen Khairallah, *The Image of the Word: A Study of Quranic Verses in Islamic Architecture* (Berut, 1981), pp. 43-60, a revised version of Erica Cruikshank Dodd, "The Image of the Word (Notes on the religious iconography of Islam)", *Berytus* 18 (1969): 35-62.
23. Ibn Khaldûn, *The Muqaddimah: An Introduction to History*, trans. Franz Rosenthal, 2nd. ed. (Princeton, 1967), 2: 238-9.
24. Michael Meinecke, "Die mamlukischen Fayencemosaikdekorationen: eine Werkstatt aus Tabriz in Kairo (1330-1350)," *Kunst des Orients* 11 (1976-77), pp. 131 ff. and Christel Kessler, *The Carved Masonry Domes of Mediaeval Cairo* (London, 1976), pp. 9-10.
25. إن أقدم النماذج من القبة المزودة في إيران هي الضريح الثاني في خرقان (1093) إلى الشمال الغربي من إيران، يُنظر: Ettinghausen and Grabar, *The Art and Architecture of Islam*, pp. 268-9. لكن نظام الملك، الوزير لدى السلجوقي ملك شاه وصف أحد قبور البويهيين (آل بويه) في ري (القرن العاشر) بأنه ذو غطاءين (بالفارسية بي دو بوشيش). يُنظر: Nizam al-Mulk, *The Book of Government or Rules for Kings*, trans. Herbert Darke (London, 1978), p. 167.
26. K. A. C. Creswell, "A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt to A.D. 1517," *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* 16 (1919): 114-15; Richard B. Parker, Robin Sabin, and Caroline Williams, *Islamic Monuments in Cairo: A Practical Guide* (Cairo, 1985), pp. 90-92; Christel Kessler, *The Carved Masonry Domes of Medieval Cairo* (London, 1976), pl. 15.
- الفصل السابع: العمارة في مصر وسوريا والجزيرة العربية في عصر المماليك الشركس، 1389-1517
- Jean Sauvaget, *Alep: essai sur le développement d'une grande ville syrienne* (des origines au milieu du XIXe siècle (Paris, 1941).
2. Ernst Herzfeld, *Inscriptions et Monuments d'Alep*, 2 vols (Cairo, 1954-55), pp. 362-66.
3. Jean Aubin, "Comment Tamerlan prenait les villes," *Studia Islamica* 19 (1963): 83-122, and Beatrice Forbes Manz, *The Rise and Rule of Tamerlane* (Cambridge, 1989).
4. Meinecke, Michael, "Mamluk Architecture. Regional Architectural Traditions: Evolution and Interrelations," *Damaszener Mitteilungen* 2 (1985): 163-75.
- J. Michael Rogers, "The Stones of Barquq: Building materials and architectural decoration in late fourteenth-century Cairo," *Apollo* 103, no. 170 (1976): 307-13 and Saleh Lamei Mostafa, "Madrasa, Hanqa und Mausoleum des Barquq in Kairo, mit einem Beitrag von Felicitas Jaritz," *Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo. Islamische Reihe* 4 (1982): 118ff.
6. Saleh Lamei Mostafa, *Kloster und Mausoleum des Farag ibn Barquq in Kairo* (Glückstadt, 1968).

- tions: Evolution and Interrelations," *Damaszener Mitteilungen*, 2 (1985): 163-75, with extensive bibliography, to which should be added Michael Hamilton Burgoyne, *Mamluk Jerusalem, an Architectural Study*, with additional historical research by D. S. Richards, (n. p., 1987); Mohamed-Moain Sadek, *Die mamlukische Architektur der Stadt Gaza* (Berlin, 1991); Hayat Salam-Lieblich, *The Architecture of the Mamluk City of Tripoli* (Cambridge, MA, 1983); Jean Sauvaget, *Alep: Essai Sur le développement d'une grande ville syrienne des origines au milieu du xix siècle* (Paris, 1941); and Ernst Herzfeld, *Inscriptions et monuments d'Alep*, 2 vols (Cairo, 1954).
- يُنظر: Jonathan M. Bloom, "The Mosque of Baybars al-Bunduqdari in Cairo," *Annales Islamologiques* 18 (1982): 45-78; on al-Husayniyya, see Doris Bensusen-Abouseif, "The North-Eastern Extension of Cairo under the Mamluks," *Annales islamologiques* 17 (1981): 157-89.
- يُنظر: Michael Meinecke, "Das Mausoleum des Qala'un in Kairo: Untersuchungen zur Genese der mamlukischen Architekturdekoration," *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo* 27/1 (1971): 63-67 and Janine Sourdel-Thomine and Bertold Spuler, *Die Kunst des Islam* (Berlin, 1973), p. 332, no. 298.
- يُنظر: Ettinghausen and Grabar, *The Art and Architecture of Islam*, p. 43. إن أهم منشور هو: Creswell, *Muslim Architecture of Egypt*, 2, pp. 190-212.
- حول ديكور الضريح، يُنظر: Michael Meinecke, "Das Mausoleum des Qala'un in Kairo / Untersuchungen zur Genese der mamlukischen Architekturdekoration," *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts. Abteilung Kairo* 27/1 (1971): 47-80.
- يُنظر: J. Michael Rogers, "Evidence for Mamluk-Mongol Relations, 1260-1360," *Colloque Internationale sur l'Histoire du Caire* (Gräfenheinen, 1972), pp. 387-8. Similar applied hollow bosses that are subsequently punched are found elsewhere in Cairo but they are not nearly as fine. See Layla Aly Ibrahim, "Four Cairene Mihrabs and their Dating," *Kunst des Orients* 7 (1970-71): 30-39.
10. كان سالار نجل صياد تركي يعمل لدى السلطان السلجوقي في الأناضول. أسر سنة 1276 خلال حملة بيبرس الأول البندق داري على آسيا الصغرى؛ أشتراه فيما بعد قلاوون ثم أوكله خدمة ولديه خليل ومحمد. يُنظر: D. S. Rice, *The Baptistère de Saint-Louis* (Paris, 1953), pp. 16-17.
- كان سنجار مملوكاً سابقاً لجولي، أحد أمراء بيبرس الأول. بعد وفاة جولي، خدم سنجار الأول الأمير لدى قلاوون ثم عند الأشرف خليل، ليرسل إلى كبراك، وهي قلعة في فلسطين، حيث بقي خلال عهد العادل كتيبوغا. ووفقاً لما ورد عن مؤرخه المقرزي، اتخذ الأمير سالار كالأخ وتقدم بالخدمة حتى أصبح "الأسطى دار" (أي القهرمان كبير الخدم) في عهد بيبرس الثاني الجاشنكير وعهد سالار. يُنظر: al-Maqrizi, *al-Mawā'iz wa'l-i'tibār bi-dhikr al-khitāt wa'l-āthār* (Cairo, 1853), 2: 398.
11. للمزيد عن مصطلح "الخوش داشية"، يُنظر: Robert Irwin, *The Middle East in the Middle Ages: The early Mamluk Sultanate 1250-1382* (London, 1986), pp. 88-90 with reference to David Ayalon, *L'Esclavage du mamelouk* (Jerusalem, 1951), pp. 29-37 and David Little, *An Introduction to Mamluk Historiography* (Wiesbaden, 1970), pp. 125-6.
12. Creswell, *Muslim Architecture of Egypt*, 2: 242-45.
13. Leonor Fernandes, "The Foundation of Baybars al-Jashankir: Its Waqf, History, and Architecture," *Muqarnas* 4 (1987): 21-42 and Creswell, *Muslim Architecture of Egypt*, 2: 249-53.
14. Creswell, *Muslim Architecture of Egypt*, 2, pp. 260-60, and more recently, Nasser Rabbat, "Mamluk Throne Halls: Qubba or Iwan?" *Ars Orientalis* 201-9 (1994).
15. Michael Meinecke, "Die mamlukischen Fayencemosaikdekorationen: eine Werkstatt aus Tabriz in Kairo (1330-1350)," *Kunst des Orients* 11 (1976-77): 85-144.
16. J. Michael Rogers, "Evidence for Mamluk-Mongol Relations, 1260-1360," *Colloque Internationale sur l'Histoire du Caire* (Gräfenheinen,

Michael W. Dols, *The Black Death in the Middle East* (Princeton, 1977), p. 263.

James W. Allan, "The Survival of Precious and Base Metal Objects from the Medieval Islamic World," in *Pots and Pans: A Colloquium on Precious Metals and Ceramics* (Oxford Studies in Islamic Art, 7) (Oxford, 1985), pp. 57-70.

Cairo, Museum of Islamic Art 1657 (diam 25 cm; h. 22.5 cm); see Esin Atil, *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks* (Washington, 1981), no. 10. A similar, although slightly smaller (diam. 19.5 cm; h. 17.9 cm), candlestick is in a private collection, for which see James W. Allan, *Islamic Metalwork: The Nuha Es-Said Collection* (London, 1982), no. 13. He notes similar decoration on several other pieces.

Ettinghausen and Grabar, *Art and Architecture of Islam*, pp. 362-73.

بسبب لقب "الموصللي" يصعب تحديد فيما إذا كان الشخص من أصل موصللي أو عائلته كانت من الموصل، أم أنه استخدمه لتحديد الأسلوب أو الطراز. يُنظر:

Atil, *Renaissance*, p. 58.

Allan, *Islamic Metalwork*, pp. 82-83 citing al-Maqrīzī, *Kitāb al-sulūk*, ed. Ziada (Cairo, 1942), vol. 2, pt. 2 pp. 345-46.

Paris, Louvre LP 16. See D. S. Rice, *The Baptistère de Saint-Louis* (Paris, 1953); Atil, *Renaissance*, no. 21.

Freer Gallery of Art, 55.10.

As, for example, the set made before 1341 for Sayf al-Din Toqto, cup-bearer to al-Malik al-Ashraf, which were found at Qus in Upper Egypt. See Amal A. El-Emery, "Studies in Some Islamic Objects Newly Discovered at Qus," *Annales Islamologiques* 7 (1967), pp. 121-38 and *The Arts of Islam* (London, 1976), nos 219 and 220.

Rice, *Baptistère*, pp. 13-17.

Elfriede R. Knauer, "Einige trachtgeschichtliche beobachtungen am Werke Giotto's," *Scritti in Onore di Roberto Salvini* (Florence, 1984), pp. 173-181, has suggested that the scenes depict the exchange of embassies between Berke Khan and Baybars I which culminated in the circumcision of Baybars' son on 10 Dhu'l-Qa'da 662 / 3 September 1264. Similarly Doris Behrens-Abouseif, "The Baptistère de Saint Louis: A Reinterpretation," *Islamic Art* 3 (1988-89): 3-9, has attributed it to the patronage of Baybars. Both of these attributions would put the basin some thirty years earlier than the date proposed by Rice and disregard the stylistic evidence so carefully elucidated by him. For contemporary narrative, see Marianna Shreve Simpson, "Narrative Allusion and Metaphor in the Decoration of Medieval Islamic Objects," Herbert L. Kessler and Marianna Shreve Simpson, eds, *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages* (Washington, 1985), pp. 131-49.

London, British Museum BM 51 1-4 1. See Atil, *Renaissance*, no. 26.

Jonathan M. Bloom, "A Mamluk Basin in the L. A. Mayer Memorial Institute," *Islamic Art* 2 (1987), pp. 15-26.

Paris, Louvre MAO 331, the Vasselot bowl. See Atil, *Renaissance*, no. 20.

Istanbul, Topkapı Palace Museum 2/1796. See Çengiz Köseoglu, *The Topkapı Saray Museum: The Treasury*, trans., expanded, and ed. by J. M. Rogers (Boston, 1987), no. 109, which gives the correct reading of the inscription (RCEA 6105).

"Jerusalem, L. A. Mayer Memorial Institute, M 58. Bloom, "Mamluk Basin El-Emery, "Studies," pp. 123-7 and *The Arts of Islam*, no. 218. See also Atil, *Renaissance*, p. 75. The Is'ardiyya Madrasa in Jerusalem preserves a screen of forged iron inscribed "Muhammad b. al-Zayn, the servant of the humble servant of the one in need of God, who hopes for the pardon of his

Maqrizi, *Khitat*, 2:328.

Michael Hamilton Burgoyne, *Mamluk Jerusalem, an Architectural Study* (n. p., 1987), p. 90. Simpler folded groined vaults appear in Cairo at the complexes of Barquq and Faraj.

9. أو 35 متراً فوق السقف. قارنها بمناير فرج، التي ترتفع لثلاثين متراً فوق السقف بأرتفاع إجمالي 46 متراً.

Doris Behrens-Abouseif, *The Minarets of Cairo* (Cairo, 1985), p. 116.

Amy W. Newhall, *The Patronage of the Mamluk Sultan Qa'it Bay, 872-901 / 1468-1496* (Ph.D. thesis, Harvard University, 1987). يُنظر:

See Michael Meinecke, *Die Restaurierung der Madrasa des Amirs Sabiq ad-Din Mitqal al-Anuki und die Sanierung des Darb Qirmiz in Kairo* ((Mainz, 1980).

A. Mayer, *The Buildings of Qaytbay, as Described in his Endowment* (Deed [in Arabic] (London, 1938).

Doris Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture in Cairo, an Introduction* (Leiden, 1989), p. 147; Newhall, *Patronage*, pp. 157-63.

Newhall, *Patronage*, ch. 7.

Burgoyne, *Mamluk Jerusalem*, p. 97.

Archie G. Walls, *Geometry and Architecture in Islamic Jerusalem: A Study of the Ashrafiyya* (Buckhurst Hill, 1990).

Burgoyne, *Mamluk Jerusalem*, p. 97.

19. أرخت شوال 887 / تشرين ثاني - كانون أول / نوفمبر / ديسمبر 1482.

Burgoyne, *Mamluk Jerusalem*, no. 64, pp. 606-12 and Christel Kessler and M. Burgoyne, "The fountain of Sultan Qaytbay in the Sacred Precinct of Jerusalem," *Archaeology in the Levant: Essays for Kathleen Kenyon*, ed. R. Moorey and P. Parr (Warminster, 1978), pp. 250-69.

J. M. Rogers, "Innovation and Continuity in Islamic Urbanism," *The Arab City, its Character and Islamic Cultural Heritage, a symposium held in Medina*, ed. Ismail Serageldin and Samir El-Sadek (n.p., 1982), pp. 53-61.

See Jacques Revault and Bernard Maury, *Palais et Maisons du Caire du XIVe au XVIIIe siècle*, 3 vols (Cairo, 1975-); Laila 'Ali Ibrahim, "Residential Architecture in Mamluk Cairo," *Muqarnas* 2 (1984): 47-60; Jean-Claude Garcin, Bernard Maury, Jacques Revault and Mona Zakariya, *Palais et Maisons du Caire, I. Epoque Mamelouke* (Paris, 1982).

Garcin et al., *Palais et maisons*, pp. 51-59; Revault and Maury, *Palais et maisons*, 2:31-48.

23. إن تراكم ثروة قوصون الهائلة تظاهرت في التأثيرات الاقتصادية عندما نُهب قصره سنة 1342، وقبل النهب، كانت نسبة الذهب إلى الفضة تساوي عشرين إلى واحد، وهي المعدل القياسي في العصور الوسطى من التاريخ الإسلامي. إن الكميات الضخمة غير القابلة للحساب التي تنأثر بعنف هنا وهناك كان من شأنها إرباك النسبة، فانخفضت النسبة إلى احد عشر إلى واحد. يُنظر:

See Dols, *Black Death*, p. 257. n. 7.

Revault and Maury, *Palais et maisons* ii: 31-48.

Behrens-Abouseif, *Islamic Architecture*, pp. 39-40 and Laila 'Ali Ibrahim, "Middle-class Living Units in Mamluk Cairo: Architecture and Terminology," *Art and Archaeology Research Papers* 14 (1978): 24-30.

Brandenburg, *Islamische Baukunst*, pp. 197-200.

Mohamed Scharabi, "Drei traditionelle Handelsanlagen in Kairo: Wakalat al-Bazara, Wakalat Du'l-Fiqar und Wakalat al-Qutn," *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts: Abteilung Kairo* 34 (1978): 127-64.

Nuha Sadek, "Rasulid women: power and patronage," *Proceedings of the Seminar for Arabian Studies* 19 (1989): 121-36.

R. B. Lewcock and G. R. Smith, "Three Medieval Mosques in the Yemen," *Oriental Art* 20 (1974): 75-86 and 192-203.

- (2-54.1)؛ مجموعتي سهر الدين أغا خان والصباح؛ وتوجد نسخة طبق الأصل مع الترجمة ل م. عماري والتعليق ل Melikian-Chirvani. Muhammad Ibn Zafar al-Siqillis Sulwān al-Muta' [Prescription for Pleasure] (Kuwait, 1985).
36. لقد ارتبطت مخطوطتان بنجلي اثنين من موظفي الممالك. الأولى وهي نسخة من "المقامات (اكسفورد، مكتبة باودلين، مارش 458) نُفذت سنة 1337 لناصر الدين محمد، وهو نجل تورنتاي (المتوفى 1290)، الذي خدم نائباً للملك على مصر في عهد قلاوون. والمخطوطة الأخرى هي نسخة من "كتاب في معرفة الحيل الهندسية" لإسماعيل بن الرزاز الجزاري التي نسخها محمد بن أحمد الإسمري سنة 1354 للأمير ناصر الدين محمد، نجل تولاقي الحراني، القاضي العسكري عند السلطانين صلاح الدين صالح (العهد 54-1351) وأخيه حسن. لكن معظم المخطوطة بقيت في اسطنبول، مجمع السليمانية 3606. لذا كلا الراعيين كانا من "أولاد الناس" من ذرية الممالك الذين كانوا يجيدون العربية بطلاقة. يُنظر:
- The Arts of Islam (London, 1976), no. 535; Haldane, Mamluk Painting, p. 37. London, British Library. Add. 7293. 55. 37.
38. Haldane, Mamluk Painting, p. 50. 38.
39. يُنظر: James, Qur'ans, chapter 8.
40. Cairo, National Library, nos. 6, 7, and 54. 40.
41. David James, The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to the 14th centuries AD (London, 1992), pp. 172-75.
42. ترك إبراهيم الأمدي توقيعه على مخطوطة (القاهرة، المكتبة الوطنية، 10) وعلى ثلاث مخطوطات أخر (القاهرة، المكتبة الوطنية، 9، 15، والثالثة متفرقة) يمكن نسبتها جميعاً إليه. يُنظر: James, Qur'ans, nos. 32, 31, 34, and 35.
43. James W. Allan, "Sha'ban, Barquq, and the Decline of the Mamluk Metalworking Industry," Muqarnas 2 (1984): 85-94.
44. من بين الرعاية الأوربيين الملك هيو الرابع، ملك قبرص (59-1324). وهناك حوض في متحف اللوفر بباريس (101) محفور باسمه. يُنظر: Anthony Welch, Calligraphy in the Arts of the Muslim World (Austin, 1979), no. 23.
45. Florence, Museo Nazionale del Bargello, 357C. See Arts of Islam, no. 216.
46. Paris, Musée des Arts Decoratifs. RCEA 4705. Other Egyptian brasses made for the Rasulids are discussed in Max van Berchem, "Notes d'archéologie arabe", Journal asiatique, 10e sér. 3 (1904), pp. 5-96 and Atil, Renaissance, p. 62.
47. Atil, Renaissance, no. 19 and Arts of Islam, no. 220.
48. Atil, Renaissance, pp. 146-92; Marilyn Jenkins, "Mamluk Underglaze Painted Pottery: Foundations for Further Study," Muqarnas 2 (1984), pp. 95-114; for the Fustat evidence, see the many articles by George Sca - lon, including "Mamluk Pottery: More Evidence from Fustat," Muqarnas 2 (1984), pp. 115-261; Lane, Later Islamic Pottery, p. 31.
49. Arts of Islam, no. 311; the piece was acquired by the al-Sabah colle - tion (LNS 188C), for which see Marilyn Jenkins, ed., Islamic Art in the Kuwait National Museum: The al-Sabah Collection (London, 1983), p. 84.
50. يُنظر: Ettinghausen and Grabar, Art and Architecture of Islam, pp. 346, 362.
51. Atil, Art of the Arab World, no. 75.
52. Gaston Wiet, Lampes et bouteilles en verre émaillé (Cairo, 1912), pp. 167-73.
53. السورة 24، الآية 35. إن هذه الآية تترجم خطأ وتقرأ خطأ بالمحارب، بينما هي واضحة جداً من حيث وصفها لمصباح يطفو في زجاجة. إن هذا التوازي بين اسم السلطان وآية النور التي جعلت بالمينا، نجدتها مطابقة لتلك التي في مصابيح نفذت لمدارس الناصر محمد. يُنظر: Wiet, Lampes, no. 313.
54. Wiet, Lampes, nos 332 and 333; E. Ashtor, A Social and Economic History of the Near East in the Middle Ages (Berkeley and Los Angeles, 1976), p. 309.
55. Louise W. Mackie, "Toward an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations," Muqarnas 2 (1984), p. 128.
56. M. A. Marzouk, "The Tiraz Institutions in Mediaeval Egypt," Studies
- Lord, His Excellency...." The date of the madrasa is uncertain: although it is mentioned as early as 1345, its endowment deed dates only from 1359. The relationship of this screen to the work of the master craftsman who produced the Baptistère is uncertain, for this is not the way he signed other pieces and this screen may not have been made for its present location. For the Is'ardiyya Madrasa and the screen, see Burgoyne, Mamluk Jerusalem, p. 368-79.
- See Gaston Wiet, Catalogue générale du Musée Arabe du Caire: Objets en cuivre (Cairo, 1932); Atil, Renaissance, nos. 18-27. Allan, Islamic Meta - work, nos. 14, 15.
- Cairo, Museum of Islamic Art, 15125, h. 31 cm. Arts of Islam, no. 223. Tuquztimur was a typical Mamluk amir who grew wealthy during the peaceful reign of al-Nasir Muhammad; following the sultan's death in 1341 he participated unsuccessfully in the squabbles for succession and died in disgrace in 1345. Three of his daughters married future Mamluk sultans. See Irwin, Middle East, pp. 125-27.
- Cairo, Museum of Islamic Art 183, for which see Atil, Renaissance, no. 20 25; Cairo, Al-Azhar Library, for which see Wiet, Objets en cuivre, app. no. 180 and Islamic Art in Egypt, no. 60; Berlin, Museum für Islamische Kunst, no. 1.886. see The Arts of Islam, no. 214 and Museum für Islami - che Kunst Berlin: Katalog 1971, no. 19.
- Cairo, Museum of Islamic Art no. 139, dated 728 / 1327-8; see Islamic Art in Egypt, no. 61.
- The Travels of Ibn Battuta, ed. and trans. H. A. R. Gibb (London, 1958-71), 1:44 and David James, Qur'ans of the Mamluks (London, 1988), pp. 32-33.
- London, British Library, Add. 22406-12.
23. Leonor Fernandes, "The Foundation of Baybars al-Jashankir: Its Waqf, History, and Architecture," Muqarnas 4 (1987), p. 27.
25. James, Qur'ans, pp. 36-37 citing Ibn Iyas, I, i, 418-19. The relative cost of the Koran manuscript can be established by comparison with the salary of the shaykh in charge of the entire khanaqah, which was 100 di - hams, or 5 dinars, a month. The Koran manuscript cost more than 26 times his annual salary.
26. James, Qur'ans, chapter 3.
27. أوعز البيبرس الجاشنكير بتنفيذ إحدى المخطوطات عندما كان أميراً، بينما رعى الناصر محمد اثنتين عندما كان سلطاناً، ورعت رابعة إحدى عبادته السابقات. يُنظر: James, Qur'ans, nos 1, 11, 12 and 19.
28. لقد كان أبو سعيد سيف الدين بختمور بن عبدالله ساقياً عند الناصر محمد؛ يُنظر: James, Qur'ans, pp. 103-10 and cat. no. 45.
29. فعلى سبيل المثال، كتاب الزرداق، وهو نشرة بيطرية برسوم أو رسوم بيانية (اسطنبول، مكتبة الجامعة، A.4689) نفذت لقايته، الذي كان مملوكاً لقاني به الحمزاوي (المتوفى 1458)، ربما في دمشق سنة 1435 على الأرجح. يال به كان حارس الحصان لدى القائد العسكري العام لدمشق في عهد بارسبائي (العهد 37-1422). نسخ حسين بن حسن بن محمد الحسيني الحنفي لقانوش الغوري (العهد 17-1501) ترجمة من الشاه ناما في مجلدين (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقوي، خزينة 1519)؛ وتحتوي على 62 رسماً. وهي المخطوطة المصورة الوحيدة التي نفذت برعاية سلطان مملوكي. يُنظر:
- Esin Atil, "Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century," Muqarnas 2 (1984): 163-69.
30. Atil, Renaissance, pp. 255-7.
31. Paris, Bibliothèque nationale, MS arabe 5847. See Oleg Grabar, The Illustrations of the Maqamat (Chicago, 19, no. 3.
32. Escorial, Ar. 898, dated 1354; London, British Library Or. 9718; V - enna, Nationalbibliothek, A. F. 9, with 195 folios measuring 37 x 25.5 cm. containing 70 illustrations; see Haldane, Mamluk Painting, pp. 50, 100.
33. Richard Ettinghausen, Arab Painting (Geneva, 1962), p. 154.
34. Ettinghausen, Arab Painting, p. 65.
35. مقتنيات حميري، الكويت؛ هناك أربعة أوراق مفصلة موجوة في متحف فريير كاليري للفنون بواشنطن دي سي

الفصل التاسع: العمارة والفنون في المغرب في عهد الحفصيين والمرينيين والناصريين

- G. Marçais. *Architecture musulmane d'occident* (Paris, 1954), pp. 294-1.
- 95 and Abdelaziz Daoulati. *Tunis sous les Hafside. Evolution urbaine et* .(activité architecturale (Tunis, 1976
- Jonathan M. Bloom. "The Origins of Fatimid Art." *Muqarnas* 3 (1985), .2
- .p. 23, pl. 1
- On the earlier history of the madrasa, see Ettinghausen and Grabar. *Art* .3
- and *Architecture of Islam*, pp. 255 and 266
- Paris. Bibliothèque Nationale. Ms. Arabe 389-392. François Déroche. .4
- Les Manuscrits du Koran du Maghreb à l'Insulinde*. pt. 2 (Paris, 1985),
- .pp. 36-37
- Jonathan M. Bloom. "Al-Ma'mūn's Blue Koran?" *Revue des Études I* -.5
- .lamiques 54 (1986): 61-65
- Ibrahim Shabbūh. "Sijil qadīm li-maktaba jāmi' al-qayrawān [An .6
- old register of the library of the Great Mosque of Kairouan]." *Revue de*
- .l'institut des manuscrits arabes 2 (1956): 345
- Georges Marçais and Louis Poinssot. *Objets Kairouanais IXe au XIIIe*.7
- .siecle (Tunis, 1948), pl. 46
- .8. إن دراسة أساسية للمسجد تجدها في:
- (Henri Terrasse. *La Grande Mosquée de Taza* (Paris, 1943
- وعلى الرغم من وجود النص بوصفه شاهداً، قدّم تيراس تصوّره للمسجد الموحدى الأصلي على أنه ضمّ تسع بانيات
- عرضاً واعتقد أن البانيات الجانبية اضافها المرينيون.
- .9. يُنظر:
- .See Ettinghausen and Grabar. *Art and Architecture of Islam*, pp. 128ff
- Rachid Bourouiba. *L'Art religieux musulmane en Algérie* (Algiers, .10
- .1973), pp. 85-6
- .11. حول طراز المناير في المغرب، يُنظر:
- Jonathan M. Bloom in Jerrilynn Dodds, ed., *Al-Andalus: Islamic Arts of*
- Spain* (New York, 1992), pp. 249-51 and 362-7
- .12. إن أهم دراسة أساسية عن تلمسان تبقى دراسة:
- William and Georges Marçais. *Les Monuments Arabes de Tlemcen* (Paris,
- .1903)
- .13. Ettinghausen and Grabar. *Art and Architecture of Islam*, pp. 141-3
- .14. Ettinghausen and Grabar. *Art and Architecture of Islam*. fig. 123
- .15. يُنظر:
- Sheila S. Blair. "Sufi Saints and Shrine Architecture." *Muqarnas* 7 (1990):
- .35-49
- .16. (Charles Terrasse. *Médersas du Maroc* (Paris, n.d.
- Henri Basset and E. Lévi-Provençal. *Chella: une necropole mérinide* .17
- .(Paris, 1922), extract from *Hesperis* (1922
- Oleg Grabar. *The Alhambra* (Cambridge, MA, 1978), with exte -.18
- sive bibliography. and James Dickie. "The Alhambra: Some Reflections
- Prompted by a Recent Study by Oleg Grabar." *Studia Arabica et Islamica:*
- Festschrift for Ihsan 'Abbas on his Sixtieth Birthday*, ed. Widad al-Qadi
- (Beirut, 1981), pp. 127-49; Dodds. *Al-Andalus*, pp. 127-72
- Fernández Puertas, Antonio. *The Facade of the Palace of Comares*. .19
- Granada, 1980 Antonio Fernández Puertas: *The Facade of the Palace of*
- Comares* (Granada, 1980
- Jerrilynn D. Dodds. "The Paintings in the Sala de Justicia of the Alha -.20
- bra: Iconography and Iconology." *Art Bulletin* 61 (1979): 186-97
- Alan Caiger-Smith. *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innov -.21*
- tion in Islam and the Western World (London, 1985), pp. 84-99; Balbina
- Martinez Caviro. *La Loza dorada* (Madrid, 1983), pp. 52-88; Richard E -
- tinghausen. "Notes on the Lusterware of Spain." *Ars Orientalis* 1 (1954),
- pp. 145-48; A. W. Frothingham. *Lusterware of Spain* (New York, 1951),
- .pp. 21-4

إن أهم قطع هي الموجودة في متحف فريير كاليري للفنون بواشنطن دي سي (03. 206)، يُنظر:

- in *Islamic Art and Architecture in Honour of Professor K. A. C. Creswell*
- (Cairo, 1975), p. 161
- .57. Ashtor, p. 310
- Robert G. Irwin. "Egypt, Syria and their Trading Partners 1450-1550." .58
- in Robert Pinner & Walter B. Denny, eds. *Oriental Carpet & Textile Stu -*
- ies II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600* (London, 1986),
- .p. 79
- London, Victoria and Albert Museum 753-1904, made into an o -.59
- phrey
- .60. حمل ثلاثة سلاطين اللقب "الأشرف" قبل العام 1430، وهم الأشرف شعبان الثاني (العهد 76-1363)،
- لكن الأثنين الآخرين الأشرف خليل (العهد 94-1290) والأشرف كوجوك اللذان حكما فقط سنة 1341، يبدو أن
- مبكرين جداً.
- Allan. "Sha'ban, Barquq." p. 91 .61
- Amy W. Newhall. "The Patronage of the Mamluk Sultan Qa'it Bay, .62
- .872-901 / 1468." (Diss., Harvard University, 1987), Chapter 6
- Wiet, *Objets*, p. 35, no. 1-5 and Atil, *Renaissance*, no. 34. Cairo, M -.63
- seum of Islamic Art, 4072, 4297; Athens, Benaki Museum, 13040; ex-'Ali
- Pasha Ibrahim and ex-Harari collections
- .64. هناك مايقرب الأربع وعشرين تحفة تحمل أسم القايتباي. يُنظر:
- Wiet, *Objets*, nos. 355-77 and A. S. Melekian-Chirvani. "Cuirvres inédits
- .de l'époque de Qa'itbay," *Kunst des Orients* 6 (1969), pp. 99-133
- Istanbul, Museum of Turkish and Islamic Art; Zahir Güvemli and Can .65
- .Kerametli. *Türk ve Islam Eserleri Müzesi* (Istanbul, 1974), p. 48
- .66. احداها في نيويورك والأخرى في متحف المتروبوليتان للفنون بالرقم 91. 1. 565 وترك عليها ديكور محفور؛
- والأخرى بلندن، متحف فكتوريا وألبرت 1525. 1756، ولها تصميم مرتفع من الأسفل ذي الأشكال المحارية.
- وكانت مرصعة بالأصل، لكن معظم الترصيع سقط.
- London, Victoria and Albert Museum, 1050-1869; h. 7.30 m. Die .67
- Kunst des Islam*, no 309; Stanley Lane-Poole. *The Art of the Saracens in*
- Egypt* (London, 1886), pp. 111-44
- .Newhall, 235 citing Sakhawi and Wustenfled. III;224 .68
- Metropolitan Museum of Art, 07.236.26, 28-31, and 46. See Atil, R -.69
- .naissance, no. 104
- .Atil, *Renaissance*, pp. 195-6 .70
- Dublin, Chester Beatty Lib., MS. 4169. Three other undated man -.71
- scripts with similar takhmis were executed during the reign of Qa'itbay.
- .See Atil, *Renaissance*, pp. 46-7
- .72. إن أكبر هذه المجموعات وأكثرها شمولية موجودة في متحف المنسوجات بواشنطن دي سي، يُنظر:
- E. Kühnel and L. Bellinger, *Cairene Rugs and Others Technically Related*
- (Washington, DC, 1957). See also Robert Pinner & Walter B. Denny, eds.
- Oriental Carpet & Textile Studies II: Carpets of the Mediterranean Cou -*
- tries 1400-1600* (London, 1986
- Vienna, Österreichisches Museum für angewandte Kunst. T 8332. S. .73
- Troll. *Altorientalische Teppiche* (Vienna, 1951), pl. 40
- .74. إن النموذج الفريد ذا المثلثات الخمسة هو سجادة "سيموناتي" المملوكية، موجودة في متحف المتروبوليتان في
- نيويورك: 1970. 105. وأبعادها 8.9 في 2.39 متراً. يُنظر:
- Jean Mailey, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art* (New York,
- .1973), fig. 181
- إن أكبر نموذج قاوم الزمان هي سجادة ماديس المملوكية، 1ات الأبعاد 10.88 في 4 متراً، أكتشفت مؤخراً في مخزن بقصر
- بتي. كما تُفيد وثائق أنه عثر عليها عام 1567 خلال عهد الدوق العظيم كوسيمو الأول. يُنظر:
- Alberto Boralevi. "Three Egyptian Carpets in Italy," in Robert Pinner &
- Walter B. Denny, eds. *Oriental Carpet & Textile Studies II: Carpets of the*
- Mediterranean Countries 1400-1600* (London, 1986), pp. 205-220
- Robert G. Irwin. "Egypt, Syria and their Trading Partners 1450-1550." .75
- in Robert Pinner & Walter B. Denny, eds. *Oriental Carpet & Textile Stu -*
- ies II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600* (London, 1986),
- .p. 79

RCEA 768 006 cites the date in the foundation inscription over the .15 portal as 768 (1366-67), but other sources report the date as 776 (1374-75) .(or 778 (1376-77

Karl Wulzinger, "Die Piruz-Moschee zu Milas", Festschrift anlässlich .16 der 100 jährigen Bestens der Technischen Hochschule Fridericiana zu Karlsruhe (Karlsruhe, 1925), pp. 161-87 and Aslanapa, Turkish Art and Architecture, p. 186

17. هناك مصدر عثماني يورد أن الحاج عوض نفسه كان "السوباشي" أي "الكامل" من بورصة سنة 1413، عندما حاصر الكرمانيون المدينة. لكن تصرفه الشجاع قاد إلى ترقيته إلى حاكم بورصة أول الأمر ومن ثم إلى وزير. طرده من منصبه مراد الثاني سنة 7-1426، فتوفي السنة التي بعدها. يُنظر:

Mantran, "Les inscriptions arabes de Brousse," Bulletin d'études orientales .14 (1952-4): 92-94

Nurhan Atasoy and Julian Raby, Iznik: The Pottery of Ottoman Tu - .18 key (London, 1989), p. 82

Mantran, "Inscriptions," pp. 105-8 .19

Rudolf M. Riefstahl, "Early Turkish tile revetments in Edirne," Ars .20 Islamica 4 (1937): 249-81

Atasoy and Raby, Iznik, p. 88 and John Carswell, "Six Tiles," Islamic .21 Art in the Metropolitan Museum of Art, ed. Richard Ettinghausen (New York, 1972), pp. 99-124

22. كلا هاتين الصفتين تظهران في مسجد كوزلجه حسن بيه في حيرابولو، تقيرداغ، وبني سنة 1406؛ يُنظر: Kuran, Mosque p. 182

Atasoy and Raby, Iznik, pp. 83-89 .23

Friedrich Sarre, "Die Keramik der islamischer Zeit," Das islamische .24 (Milet, ed K. Wulzinger and P. Wittek (Berlin, 1935

Oktay Aslanapa, Türkische Fliesen und Keramik in Anatolien (Ista - .25 bul. 1965). "Miletus ware" was also produced at Kütahya and at Akcaalan near Ezine

Arthur Lane, Later Islamic Pottery (London, 1957), pl. 17B .26

M. Zeki Oral, "Anadolu'da san'at degeri olan ahsap minberler, kitab - .27 wrleri ve tarihçeleri [Wooden minbars of artistic value in Anatolia, with their inscriptions and histories], Vakıflar Dergisi 5 (1962): 23-77

Illustrated in Akurgal, Art and Architecture of Turkey, fig. 124 .28

29. يُنظر: Ettinghausen and Grabar, Art and Architecture of Islam, p. 383

نُسبت مجموعة من الشمعدانات جرسية الشكل مضروبة بالبرونز مع نوى جوفاء ومطعمة بالفضة إلى أذربيجان في عصر الأتخانيين، لكن رأياً جديداً يُفيد أنها أنتجت في الأناضول في عهد السلاجقة. كما أنها تتشارك بالمجاميع الديكورية والمفردات، ثلثها قوامه ثيمات أميرية والثلث الباقي أعمال الشهر؛ يُنظر:

D. S. Rice, "The Seasons and Labours of the Months," Ars Orientalis 1 (1954): 1-39; Esin Atıl, "Two Il-Hânîd Candlesticks at the University of Michigan," Kunst des Orients 8 (1972): 1-34; J. S. Allan, "From Tabrîz to Siirt—Relocation of a thirteenth-Century Metalworking School," Iran 16 (1978): 182-3; Melekian-Chirvani, Islamic Metalwork~ from the Iranian .World, pp. 356-68

30. ومن ضمنها مزهرية برونزية صغيرة في متحف اللوفر، ومؤرخة 1329 مع اسم السلطان اورهان (نُشرت في دليل المعرض:

at the Musée des Arts Décoratifs, Splendeur de l'art turc, (Paris, 1953), .(cat. no. 138

فضلاً على حوض في الهرميتاج مع اسم وألقاب مراد الثاني، وهو الأقرب إلى الأعمال المملوكية (illustrated in Yanni Petsopoulos, ed., Tulips, Arabesques & Turbans (New York, 1982), .p. 37

31. يمكن نسبة نسخة "ورقة وكولشاه" إلى بداية القرن الثالث عشر في قونيا، إذ ورد ذكر الخطاط عبدالمؤمن بن محمد من خوي في الوقف الخاص بمدرسة قاره تاي التي شيدت سنة 1251 (يُنظر:

M. K. Özergin, "Selçuklu Sanatçisi Nakkaş Abdülmü'min el-Hoyi Hakki - .(da." Belleten 34 (1970), pp. 219-30

نفذت مخطوطة أخرى برعاية سلاجقة الروم وهي ثلاثية:

Treatise on Astrology and Divination (Paris, Bibliothèque Nationale, pe -

Esin Atıl, Ceramics from the World of Islam (Washington, DC, 1973), no. .78; Dodds, Al-Andalus, nos. 110-12

Antonio Almagro Cárdenas, Estudio sobre las inscripciones árabes de .22 Granada (Granada, 1879), pp. 47-48 and Grabar, Alhambra, p. 141

Frothingham, Lusterware of Spain, p. 21-24 .23

Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan. It is known for the painter .24 Mariano Fortuny who purchased it from a carmen in the Albaicín near the Alhambra in the middle of the nineteenth century. Caiger-Smith, fig. 57

and pp. 96-99; Dodds, Al-Andalus, no. 113

Caiger-Smith, p. 127 .25

Cleveland Museum of Art, 82.16. The other two are in New York, at .26 the Metropolitan Museum of Art and the Cooper-Hewitt Museum. See Anne Wardwell, "A Fifteenth-Century Silk Curtain from Muslim Spain," Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 70 (1983), pp. 58-72; Dodds, Al-Andalus, no. 99. The Cleveland curtain was first published by Cristina Partearroyo, "Spanish-Muslim Textile," Bulletin de liason du Centre I - .ternationale d'Etude des Textiles Anciens 45 (1977): 78-81

Dorothy G. Sheperd, "A Treasury from a Thirteenth-Century Spanish .27 Tomb", Bulletin of the Cleveland Museum of Art 65 (1978), pp. 111-29

الفصل العاشر: العمارة والفنون في الأناضول في عهد البهوات ومطلع العهد العثماني
فمثلاً، مسجد علاء الدين في قونيا شُيّد بين 1156 و 1220؛ يُنظر:

Ettinghausen and Grabar, Art and Architecture of Islam, p. 314 and fig. .338

J. M. Rogers, "The Date of the Çifte Minare Medrese at Erzurum," Kunst .des Orients 8 (1974): 77-149

R. H. Ünal, Les Monuments islamiques anciens de la ville d'Erzurum et de .sa région (Istanbul, 1968), pp. 32-51

لقد حُفر بشكل واضح نص التأسيس بضمه نص الوقف على الإيوان الجنوبي (RCEA 5277 and Ünal, pp. 49-51)؛ كما أن اسم الراعي والتاريخ حُفرا على البوابة الرئيسة (RCEA 5276 and Ünal, p. 48). يُنظر:

Ettinghausen and Grabar, p. 317 and figs. 344-46 where the date is inco - .rectly given as 1253

6. مصدر مهم لدراسة تاريخ السلالة:

;(Oktay Aslanapa, Turkish Art and Architecture (New York, 1971

ولدراسة الرموز، يُنظر:

M. Oluş Arık, "Turkish Architecture in Asia Minor in the Period of the Turkish Emirates," in Ekrem Akurgal, ed., The Art and Architecture of .Turkey (New York, 1980), pp. 111-36

Katharina Otto-Dorn, Das Islamische Iznik (Berlin, 1941); the found - .tion inscription is published in RCEA no. 5659

Ettinghausen and Grabar, fig. 350 .8

Aptullah Kuran, The Mosque in Early Ottoman Architecture (Chicago, .9 1967), pp. 78-9. Oktay Aslanapa, "Iznik'te Sultan Orhan Imaret Camii Kazisi, (Die Ausgrabungen der Sultan Orhan Imaret Moschee von Iznik)," (Sanat Tarihi Yilligi 1 (1964-5), pp. 16-31 (Turkish), 32-8 (German

Semavi Eyice, "Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler [Sufi convents and .10 mosques containing them]," Iktisat Fakültesi Mecmuası 23 (1962-3): 3-80

11. لدراسة المدينة وصروحها على نحو جذري، يُنظر:

The fundamental study of the city and its monuments is Albert Gabriel, Une .(capitale turque, Brousse (Bursa) (Paris, 1958

Kuran, Mosque, pp. 98-101 .12

Katharina Otto-Dorn, "Die Isa Bey Moschee in Ephesus," Istanbul .13 Forschungen 17 (1950): 115-31 and RCEA, vol 17, no. 776 013

14. يُنظر:

Ettinghausen and Grabar, Art and architecture of Islam, pp. 37-45 and .figs. 11-15

- G. Yazdani, ed., *Epigraphica Indo-Moslemica* (Calcutta, 1925-6): 27-28 and C. E. Bosworth, "Notes on the pre-Ghaznavid History of Eastern Afghanistan," *Islamic Quarterly* 9 (1965): 22-23
- نُشرت مباني بهادرزفر (Bhadresvar) الخاصة بالقرن العشرين مؤخراً في: Mehrdad Shokoohy, *Bhadresvar: The Oldest Islamic Monuments in India* (Leiden, 1988); وبخصوص المباني المشيدة العام 1200، يُنظر: Bayana, see Mehrdad Shokoohy and Natalie H. Shokoohy, "The Architecture of Baha al-Din Tughril in the Region of Bayana, Rajasthan," *Muqarnas* 4 (1987): 114-32
- Ettinghausen and Grabar, *Art and Architecture of Islamic*, pp. 291-3 and J. C. Harle, *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (Harmondsworth, 1986), pp. 421-6
- لدراسة العمارة السلطانية على نحو عام، يُنظر: R. Nath, *History of Sultanate Architecture* (New Delhi, 1978); for Delhi in particular see T. Yamamoto, M. Ara and T. Tsukinowa, *Delhi: Architectural Remains of the Sultanate Period*, 3 vols (Tokyo, 1968-70) وبخصوص دلهي، يُنظر: T. Yamamoto, M. Ara and T. Tsukinowa, *Delhi: Architectural Remains of the Sultanate Period*, 3 vols (Tokyo, 1968-70)
- بخصوص تاريخ بداية البناء، مازال غامضاً؛ بيد أن نصاً مازال في مكانه، ربما أضيف لاحقاً، يفيد بـ 587 / 1191-92؛ بينما يُفيد نص آخر بـ 592 / 1195-96، ونص ثالث موجود على الساتر نفسه يذكر التاريخ عشرين ذو القعدة 594 / 23 أيلول-سبتمبر 1198.
4. ألتوت ميش بنى مسجداً ثالثاً في بوداون (أطار براديش) على بعد 200 كيلومتراً تقريباً إلى الجنوب الشرقي من دلهي على نهر سوت، سنة 1223، بعد الاستيلاء على المدينة بخمسٍ وهشرين عاماً. وهو مسجد ذو خمسة إيوانات شُيد من غنائم مبانٍ أخرى. يُنظر:
- EI2, s. v. "Bad'aun" and Tokifusa Tsukinowa, "The Influence of Seljuk Architecture on the Earliest Mosques of the Delhi Sultanate Period in India," *Acta Asiatica* 43 (1982): 37-60
- Robert Hillenbrand, "Political Symbolism in Early Indo-Islamic Mosque Architecture: The Case of Ajmir," *Iran* 26 (1988): 105-17 and Michael W. Meister, "The 'Two-and-a-half-day day' Mosque," *Oriental Art*, N.S. 18 / 1 (1972): 57-63
6. إن الضرر النسبي الذي لحق بالكثير من المشيدات في أفغانستان وإيران يدل على أن البشطاء كانت متوجة بزُوج من المنائر (الأبراج) التي صمدت فقط في الأناضول، كما في منارة مدرسة جفته (1253) بأرض الروم. يُنظر: Ettinghausen and Grabar, *The Art and Architecture of Islam*, fig. 346
- A. B. M. Husain, *The Manara in Indo-Muslim Architecture* (Dacca, 1970), p. 52
- Anthony Welch and Howard Crane, "The Tughluqs: Master Builders of the Delhi Sultanate," *Muqarnas* 1 (1983): 123-66
- J. Burton-Page, "The Tomb of Rukn-i Alam in Multan," *Splendors of the East*, ed. M. Wheeler (London and New York, 1965), pp. 72-91; Kamil Khan Mumtaz, *Architecture in Pakistan* (Singapore, 1985), pp. 45-46; and Sherban Cantacuzino, ed., *Architecture in Continuity: Building in the Islamic World Today*, the Aga Khan Award for Architecture (New York, 1985), pp. 170-77
10. يُنظر:
- Holly Edwards, "The Ribat of 'Ali b. Karmakh," *Iran* 29 (1991): 85-94
- Sheila S. Blair, "The Octagonal Pavilion at Natanz: A Reexamination of Early Islamic Architecture in Iran," *Muqarnas* 1 (1983): 69-94
- Mehrdad Shokoohy and Natalie H. Shokoohy, *Hisar-i Firuza: Sultanate and Early Mughal Architecture in the District of Hisar, India* (London, 1988).
13. تُلفظ كلمة "منار" في الهند "مينار"، على الرغم من أن حرف العلة القصير "ياء" لا يُلفظ. إن استخدام الكلمة ليعني أن الهيكل العماري هذا أُستخدم للأذان. يُنظر: Jonathan Bloom, *Minaret: Symbol of Islam* (Oxford, 1989)
- J. A. Page, *A Memoir on Kotla Firoz Shah* (Delhi, 1937), p. 42, quoted

- التي نسخها نصر الدين سيواني سنة 2-1271 للسلطان غياث الدين كاي خسرو الثالث في آق سراي وقيصري (E. Blochet, *Les Enluminures des Manuscrits orientaux. turcs, arabes, persans* (Paris, 1926), pp. 70-72 and pls. XVIII-XIX New York Public Library, Spencer, Arab. MS 3; see Barbara Schmitz, *Islamic Manuscripts in The New York Public Library*, with contributions by Latif Khayyat, Svat Soucek, and Massoud Pourfarrokhi (New York and Oxford, 1992), V.8
- Paris, Bibliothèque Nationale, suppl. turc 309; see Esin Atil, "Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II," *Ars Orientalis* 9 (1973): p. 106 and fig. 1
- Ernst J. Grube, "Notes on Ottoman Painting in the 15th Century," *E - says in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn*, ed. Abbas Daneshvari (Malibu, 1981), pp. 51-62
- Istanbul, Topkapı Palace Museum Library, R. 1726 (Karatay F. 279). 35 See *The Anatolian Civilisations III Seljuk / Ottoman* (Istanbul, 1983), p. 107, E. 2
36. عُثر على نماذج أخرى في بيشهير سنة 1225، كما كشفت التنقيبات عن كسرات في منطقة الفسطاط بالقاهرة.
37. هذه النماذج القديمة تطرق إليها:
- Ettinghausen and Grabar, *Art and Architecture of Islam*, pp. 383-84 and fig. 402; see also Kurt Erdmann, *Seven Hundred Years of Oriental Carpets*, ed. Hanna Erdmann, trans. M. H. Beattie and H. Herzog (Berkeley and Los Angeles, 1970), pp. 41-46 and figs. 23-30
- وللمزيد عن تحديد تاريخ القرن الرابع عشر، يُنظر:
- Agnes Geijer, "Some thoughts on the problems of early Oriental carpets," *Ars Orientalis* 5 (1963): 83 and figs. 1-2
38. لكن هناك نسخة إسبانية فريدة من نوعها من سجاد قونيا في متحف المنسوجات بواشنطن (1976). 10
- 3؛ يُنظر:
- Louise W. Mackie, "Two Remarkable Fifteenth Century Carpets from Spain," *Textile Museum Journal* 4 (1977): 15-32, and Jerrilynn D. Dodds, ed., *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (New York, 1992), no. 102
- C. J. Lamm, "The Marby Rug and some fragments of carpets found in Egypt," *Svenska Orientsällskapets Arsbok* (Stockholm, 1937), pp. 51-130; 'An Early Animal Rug at the Metropolitan Museum', *Hali* 53 (1990), pp. 154-55
- The fresco is illustrated in Erdmann, *Seven Hundred Years*, fig. 2; The Marriage of the Virgin (London, National Gallery, 1317) in *Hali* 53 (1990), p. 155
- Washington, DC, Freer Gallery of Art 23.5; see Richard Ettinghausen, "New light on early animal carpets," in R. Ettinghausen, ed., *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel* (Berlin, 1959), pp. 93-116
- Washington, D.C., Smithsonian Institution, Sackler Gallery S86.0100; 42 illustrated in colour in Glenn D. Lowry with Susan Nemazee, *A Jeweler's Eye: Islamic Arts of the Book from the Vever Collection* (Washington, 1988), p. 79

الفصل الحادي عشر: العمارة والفنون الأخرى في الهند في عصر السلاطين المسلمين

أُستخدمت "الهند" هنا بوصفها مصطلحاً جغرافياً يغطي مساحة شبه القارة المرتبطة بها وكما عرفها المسلمون في العصور الوسطى بـ "هندوستان". وتشمل الدول الحالية باكستان والهند وبنغلاديش.

(F. A. Khan, Banbhore (Karachi, n.d.

عثر على ألواح حجرية عليها نصوص من تنقيبات أجريت للمسجد التي تحدد التواريخ 25-824 / 209 و 907 / 294. يُنظر أيضاً:

Sheila S. Blair, *The Monumental Inscriptions from Early Islamic Iran and Transoxiana* (Leiden, 1991), p. 15, n. 10

وهناك نص آخر مكتوب بالعربية والسנסكريتية يُفيد بتاريخ البناء، وربما لمسجد آخر في 857 / 243. وقد عُثر على النص في وادي توجي بوزير ستان، وهو الآن في متحف بيشاور. يُنظر:

مع ثلاثة بالخط الأصغر. وقد أستخدم في ما مضى هذا النظام من الإقحام في نسخ المصحف في إيران والعالم الإسلامي المركزي حيث عمل الخطاطون على إقحام أنواع من الخط على بعضها كالثُلث والنقش، ولكن هنا حاول الخطاط الالتزام بحجمين فقط من الخط نفسه. يُنظر:

S. C. Welch, *India: Art and Culture 1300-1900* (New York, 1985), pp. 71-2 and no. 71.

32. Losty, *Art of the Book in India*, p. 39 and no. 20.

تُنسب مخطوطة المصحف لإلى كوجورات قبل العام 1488.

Irma L. Fraad and Richard Ettinghausen, "Sultanate Painting in Persian.33 Style. Primarily from the First half of the Fifteenth Century: A Preliminary Study." Chhavi, Golden Jubilee volume of the Bharat Kala Bhavan, Benares (1972): 48-66.

34. تعتقد كارين أَدال، على سبيل المثال، بأن أوبسالا نظامي المؤرخة 1439 نفذت في جنوب إيران ("الخمسة لنظامي" 1439، أوبسالا، 1981)، بينما أورد كلين لاوري وميلو بيج أن الرسوم الثلاثة المتفرقة في "الأنثولوجيا" أرخت 1417 من ممتلكات السلالتين المظفرية والتميمورية، بيد أن الأقرب إليها جداريات جُعلت من عناصر ديكور تومان أغا (1404) في شاهي زنده بسمرقند؛

A Jeweler's Eye: An Annotated and Illustrated Checklist of the Vever Collection, Washington, D.C., 1988), no. 48-50, pp. 37-8.

35. لندن، المتحف البريطاني، المخطوطات أو آر 1401؛ من المعروف أن "موهل شاه ناما"، نسبة إلى مالكة جولز موهل، هو أحد المحررين الأوربيين والمترجمين لهذه الملحمة الفارسية الوطنية.

Jules Mohl, *Le Livre des Rois*, text and French translation, 7 vols (Paris, 1838-78).

36. Losty, *Art of the Book in India*, no. 22.

London, India Office Library, Pers. MS 149; Robert Skelton, "The 37 Ni'mat-nama: a landmark in Malwa Painting," *Marg* xii (1958): 44-50; Losty, *Art of the Book in India*, no. 41; Welch, *India: Art and Culture 1300-1900*, no. 78.

New Delhi, National Museum 48.6/4; Richard Ettinghausen, "The 38 Bustan Manuscript of Sultan Nasir-Shah Khalji," *Marg* 12 (1959): 40-43; Losty, *Art of the Book in India*, no. 42; Welch, *India: Art and Culture 1300-1900*, no. 79.

K. Khandalavala and Moti Chandra, "A consideration of an illustrated 39 MS from Mandapadurga (Mandu) dated 1439 AD," *Lalit Kala* 6 (1959), pp. 8-29; Pramod Chandra, "Notes on Mandu Kalpasutra of A.D. 1439," *Marg* 12 (1959), pp. 51-4; Losty, *Art of the Book in India*, no. 28.

الفصل الثاني عشر: الفنون في إيران في عهد الصفويين والزنديين

للمزيد عن الصفويين، يُنظر:

Roger Savory, *Iran under the Safavids* (Cambridge, 1980), and *The Cambridge History of Iran*, vol. 6: The Timurid and Safavid Periods, ed. Peter Jackson and Laurence Lockhart (Cambridge, 1986).

فُصلت ثلاث أوراق مصورة من المخطوطة في اسطنبول (متحف قصر طوققو خزينة 762)، قبل حوالي الخمسين عاماً، وهي الآن ضمن مجموعة كبير، ريجموند. يُنظر:

B. W. Robinson et al., *Islamic Painting and the Arts of the Book* (London, 1976), pp. 178-9. nos. 207-9 and Priscilla Soucek, "Sultan Muhammad Tabrizi: Painter at the Safavid Court," *Persian Masters: Five Centuries of Painting* (Bombay, 1990), p. 58.

Uppsala University Library, O Nova 2. See K. V. Zetterstéen and C. J. 3. (Lamm, Mohammad 'Asafi: *The Story of Jamal and Jalal* (Uppsala, 1948).

4. لايعتمر الآدميون الظاهرون في الرسم الأول الطاقية الصفوية المعروفة، بيد أن الرسوم جُلّها نفذت بالأسلوب نفسه. و يعتقد ويلج أن المخطوطة نفذت بالأسلوب التركماني بعد أن تدرب رسامها الهراتي عليه، لذا غيّرت اليدان بعد الرسم الأول كما أنه أكد أن محمد حسين نقلها من هراة سنة 1504، وهو أحد أولاد حسين بيقاره، عندما إنشَق عن الصفويين.

Stuart Cary Welch, *Wonders of the Age. Masterpieces of Early Safavid Painting, 1501-1576* (Cambridge, MA, 1979), p. 34.

وكان من الأسهل تصور المخطوطة غير المصورة وقد نُقلت إلى تبريز حيث كانت الرسوم التوضيحية تُضاف بالأسلوب التركماني. إن غياب أن الطاقية الصفوية عن الرسم الأول يُشير إلى جهل الفنان الأولي بالأسلوب الجديد للكسوة.

B. W. Robinson, "Origin and Date of Three Famous Shâh-nâmeh I - 5.

by Welch and Crane, p. 133.

15. See W. Jeffrey McKibben's forthcoming article in *Ars Orientalis*.

The Travels of Ibn Battûta A.D. 1325-1354, trans. H. A. R. Gibb, 3 vols. 16 (Cambridge, 1971), p. 624.

17. على الرغم من نضوب المخزون، أصبحت المقاطعة الآن حياً أيقاً في دلهي ومنازل منعزلة.

18. للمزيد عن العمارة عند اللوديين، يُنظر:

Matsuo Ara, "The Lodi Rulers and the Construction of Tomb-Buildings in Delhi." *Acta Asiatica* 43 (1982) and Catherine B. Asher, "From Anomaly to Homogeneity: the Mosque in 14th- to 16th-Century Bihar." in *Studies in Art and Archaeology of Bihar and Bengal*, G. Bhattacharya and Debala Mitra, eds. (Delhi, 1989).

Elizabeth S. Merklinger, *Indian Islamic Architecture: The Deccan 19 1347-1686* (Warminster, Wilts., 1981) and "Gulbarga," *Marg* 37 (1986): 27-39.

20. يُفيد النص بأن "رافع" بنى المسجد الأمر الذي أفضى إلى الاعتقاد خطأ بأنه كان المهندس المعمار للمشروع؛ إذ تُشير صيغة النص ضمناً أنه كان الراعي. نُشر النص في:

Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, 17 (Cairo, 1982), no. 769.013.

Ahmad Hasan Dani, *Muslim Architecture in Bengal* (Dacca, 1961) and 21 (George Michell, ed., *The Islamic Heritage of Bengal* (Paris, 1984).

Yolande Crowe, "Reflections on the Adina Mosque at Pandua." *The 22 Islamic Heritage of Bengal*, ed. George Michell (Paris, 1984), pp. 155-64.

Shamsuddin Ahmed, *Inscriptions of Bengal*, 4 (Rajshahi, 1960), p. 38. 23 Perween Hasan, "Sultanate Mosques and Continuity in Bengal Archite -

ture." *Muqarnas* 6 (1989): 58-74.

وقد أعتقد بأن التخطيط غير العادي للمبنى نُسخ على منوال المسجد الكبير في دمشق، ولكن لحد الآن لم يتمكن أحد من شرح كيفية التحويل؛ يُنظر:

Jonathan M. Bloom, "On the Transmission of Designs in Early Islamic A - chitecture." *Muqarnas* 10 (1993): 21-8.

24. يُنظر على سبيل المثال رأي:

Percy Brown, *Indian Architecture (Islamic Period)* (Bombay, 1956) pl. xx - ii, fig. 2.

J. Burgess, *The Muhammadan Architecture of Ahmadabad 1412-1520*, 25 2 vols (London, 1900-5) [=Archæological Survey of India, (New Imperial Series), vols. xxiv and xxxiii, or Western India, vols vii and viii; George (Michell and Snehal Shah, eds., *Ahmadabad* (Bombay, 1988).

26. See EI / 2, s.v. "Mandu" by Yolande Crowe.

Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Chabouillet 27 3271; Ernst Kühnel, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen VIII-XIII Jh.* (Berlin, 1971), no. 17; one of the latest publications, S. C. Welch, *India: Art and Culture 1300-1900* (New York, 1985), no. 72 with bibliography.

attributes the piece to the late 11th or early 12th century.

28. وهناك إستثناء واحد وهو زوج من الركبان (stirrups) تُنسب إلى القرن الثالث عشر؛ يُنظر:

A. S. Melikian-Chirvani, "Studies in Hindustani Metalwork: I -- On Some Sultanate Stirrups," *Art et Société dans le Monde Iranien*, ed. Cha - rryar Adle (Paris, 1982), pp. 177-95.

Geneva, Sadruddin Aga Khan coll., MS 32; see *Arts of Islam* no. 635; 29 Welch, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, no. 75; and Jeremiah

P. Losty, *The Art of the Book in India* (London, 1982), no. 18.

وهناك مخطوطتان للقرآن ضمن مجموعة نور، في لندن، أرخت في القرن الثالث عشر، دون ذكر المكان. لكن وجود الخط البهاري الأولي (البدايي) في واحد من المصوّرات الأسلوب الغوري دعى إلى نسبتها إلى الهند.

30. ضمت المجموعة نسختين كبيرة الحجم من المصحف، احداها أرخت 1447 (كراجي، المتحف الوطني في الباكستان، 1033-1957) والأخرى أرخت 1453 (لندن، مكتبة مكتب الهند، المجموعة العربية 4142). وهناك أنثولوجيا (لندن / المتحف البريطاني، المخطوطات، أو آر 4110) ذات ديكور شبيهة جُمعت في عهد مبارك شاه (-1399 1402)، سلطان جاوونور الشرقي.

31. Bijapur, Archaeological Museum 912.

في هذه المخطوطة بالذات يُلاحظ إقحام حجمين من الخط البهاري؛ إذ لصفحتين من النص سطران بالخط الكبير يتناوبان

- على نفسه لإنجاز العمل على أكمل وجه؛ وهذا من شأنه أن يتفق مع المعلومة التي ذكرها دونست محمد الذي قال بأن كلا الرسمين أغا ميراك ومير مصوّر عملا في المخطوطة.
- Thackston, *Century of Princes*, p. 348.
19. راجع الهامش رقم 58 أدناه.
20. Eskandar Beg Monshi, *History of Shah 'Abbas the Great*, Roger S. -vory, trans. (Boulder, CO, 1978), pp. 270-1.
21. للمزيد من تاريخ الأناضول القديم، ينظر الفصل العاشر، وعن نسبة السجادة إلى إيران القرن الخامس عشر، راجع الفصل الخامس من هامش رقم 39.
22. Amy Briggs, "Timurid Carpets," *Ars Islamica* 7 (1940): 20-54.
23. London, Victoria and Albert Museum, 272-1893, 10.5 x 5.3 m; Los Angeles, County Mus. 53.50.2; 7.3 x 4.1 m.
- وقد قُطعت حافات الخارجية والحقل الأسفل من سجادة لوس انجلس، ربما نهاية القرن التاسع عشر واستخدمت لتصليح سجادة موجودة الآن في لندن. يُنظر:
- Rexford Stead, *The Ardabil Carpets* (Malibu, 1974) and *Encyclopaedia Iranica*, s.v. "Ardabil Carpet" by M. Beattie.
24. Milan, Poldi Pezzoli Museum, inv. no 154.
- للسجادة خيوط سداة من الحرير وثلاث غرزات من القطن بعد كل صف من العقد المتناسقة. هناك ما يقارب الاحدى واربعين عقدة لكل سنتيمتر مربع، أي مايساوي 8.5 مليون عقدة في السجادة إجمالاً.
- F. sarre and H. Trenwald, *Old Oriental Carpets* (Vienna and Leipzig, 1929).
25. وقد قرئ التاريخ على أنه 929 (3-1522)، بيد أن التاريخ الأخير أكثر وثوقاً.
26. تُخصّص أحد أعداد مجلة متحف بوسطن (Boston Museum Bulletin (69 [1971]) للبحث في هذه السجادة، ومن بين أوراقها مقالات لكل من:
- Maurice Dimand, William Hanaway, Richard Ettinghausen
- فضلاً على ملحق فني قدمه لاري سالمون. وللسجادة ثلاث غرزات من سداة الحرير بعد كل صف من العقد. أما السجادتان الخريان فموجودتان في فيينا:
- Österreichisches Musuem für angewandte Kunst) and Stockholm (Royal Palace Collection).
27. Ehsan Echrighi, "Description contemporain des peintures murales disparues des palais de Sâh Tahmâsp à Qazvin," *Ars et société dans le monde iranien*, ed. C. Adle (Paris, 1982), pp. 117-26.
28. Eskandar Beg Monshi, *History of Shah 'Abbas*, p. 311 and Massumeh Farhad and Marianna Shreve Simpson, "Sources for the Study of Safavid painting and Patronage, or Mefieze-nous de Qazi Ahmad," *Muqarnas* 10 (1993): 286-91.
29. Washington DC, Freer Gallery of Art 46.12. Marianna Shreve Simpson, "The Production and Patronage of the Haft Aurang by Jâmî in the Freer Gallery of Art," *Ars Orientalis* 13 (1982), pp. 93-119.
30. الورقة رقم 235 اليمنى، مثلاً، تفتقر إلى النص الشعري والديكور الذهبي للهوامش.
31. Simpson, "Production and Patronage," p. 110.
- وقد أشار الكاتب أعلاه، سيمسون، إلى أن احدى الورقات المصورة فُصلت من قصة ليلي والمجنون.
32. يُنظر:
- Simpson, "Production and Patronage," p. 110, fn. 2, for a list of the earlier discussions of the attributions.
33. يوجد في اسطنبول ضمن مكتبة قصر طوبقيو كراس للخضوط الخاصة بالقرن الخامس عشر، خزينة 2310، الذي أعدّ في هراة برعاية بيستكور (المتوفى 1433). ويضم الكراس نماذج من أعمال جهابذة الخط في القرن الرابع عشر. وعلاوة على ذلك، يوجد أيضاً كرايس قصاصات ضمن مكتبة قصر طوبقيو، الخزينة 2152، 2153، 2160.
33. يوجد في اسطنبول ثلاثة كرايس مهمة نجت من عاديّات الزمن؛ ففي سنة 45-1544، أعدّ دوست محمد لكراس (49-1517)، وهو شقيق طهماسب (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقيو، خزينة 2145). كما أعدّ مالك ديلملي كراساً سنة 61-1560 / 958 لأمير حسين بيك، وزير الخزينة لدى طهماسب (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقيو، خزينة 2151). وأعد الخطاط مير سيد احمد مشهدي، الذي كان معلم القاضي احمد، كاتب سير الخطاطين والرسامين، كراساً ثالثاً سنة 5-1564 / 972 لأمير غايب بيك (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقيو، خزينة 2161). وترجم مقدمات الكرايس الثلاث:
- W. M. Thackston, *A Century of Princes*.
35. Thackston, *A Century of Princes*, p. 356.
36. Bier, ed., *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries* (Washington, DC, 1987), pp.

- Illustrations," *Ars Orientalis* 1 (1954): 105-12.
6. London, British Museum 1948.12.11.023. Illustrated in Welch, Wo -ders of the Age, pp. 36-7.
7. إن أي دراسة عن هذا الصرح ينبغي أن تبدأ بالدراسة الوافية التالية:
- Martin B. Dickson and Stuart Cary Welch, *The Houghton Shahnameh* (Cambridge, MA, 1982). See also Priscilla P. Soucek's review in *Ars Orientalis* 14 (1984): 133-38.
8. A copy of 'Arifi, Guy u Chawgan, dated 931 / 1524-5; St. Petersburg, Saltykov-Shchedrin Public Library, Dorn 441.
9. هل كانت نسخة امغول في المكتبة الصفوية الملكية بتبريز؟ لادليل على أنها كانت من موجودات المكتبات التيمورية على الإطلاق، إذ أنها عناصرها لم تكرر في الرسم التيموري، على العكس من مثيلاتها من مخطوطات القرن الرابع عشر، مثل مخطوطة خواجو كيرماني بلندن. كما أنها لم تُنقل إلى الهند أبداً، على العكس من مثيلاتها من المخطوطات الفارسية من المكتبة التيمورية بهراة. فعلى سبيل المثال انتقلت مخطوطة رشيد الدين "جامع التواريخ" (راجع الفصل السادس) أول الأمر من البلاط التيموري، إذ خُتمت بختم شاه روخ (راجع الفصل الثامن) ومن ثم انتقلت إلى البلاط المغولي. ولا بد أن تكون الشاه الناماد بقيت في إيران في مكتبة قجار الملكية نهاية القرن التاسع عشر. يُنظر:
- Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom, "Epic Images and Contemporary History: the Legacy of the Great Mongol Shahnama," *Islamic Art* 5 fort -coming.
10. هي الآن ضمن مجموعة مقتنيات الأمير سهرالدين أغا خان، جنيف.
11. Thackston, p.348.
12. الآخر هو الرسام الفارسي آقا ميراق.
13. وقد سلمت المخطوطة، إذ كانت فيما مضى ضمن مجموعة كارتير، لكنها تعرّضت للتمزيق على نحو وحشي، كما حدث لنسخة طهماسب من الشاه ناما. ويوجد النص وواجهتها المزودة وغلافها الملون الملمع بالورنيش في متحف جامعة هارفارد للفنون. ومن بين الرسوم الخمسة، فُقد مشهد لعبة البولو (يُنظر:
- S. C. Welch *Persian Painting: Five Royal Safavid Manuscripts* (New York, 1976), fig. C.
- أما ملكية "معجاز الثمالة" (The Allegory of Drunkenness) فمشاركة بين متحف جامعة هارفارد والمتوبوليتان وإس سي وليج. بينما آل مصير الرسوم الثلاثة الأخرى وهي "نزهة العاشقين" (- Lovers Picknic ing) و "حدث في المسجد" (Episode in a Mosque) والثالثة "إحتفالية عيد" (Celebration of 'Id) إلى الملكية الخاصة. ويُلاحظ وجود توقيع على لوحة تحت الشخص الجالس على العرش، الذي أمكن التعرف عليه بأنه راعي المخطوطة. والصورة موجودة في:
- Welch, *Wonders of the Age*, no. 43.
14. ذكر روبنسون أنها ربما كانت رسماً مرفوضاً بالنسبة لمخطوطة الشاه طهماسب "خمسة" (المتحف البريطاني، أو آر 2265). يُنظر:
- B. W. Robinson, *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles* (London, 1967), p. 55. Another preliminary drawing perhaps for the same manuscript shows Khusraw watching Shirin Hunting (Istanbul, Topkapı Palace Museum, H. 2161 (fol. 143b). Illustrated in Titley, *Persian Miniature Painting* (Austin, 1984), fig. 73.
15. Titley, *Persian Miniature Painting*, chapter 14: Methods and Mater -als.
16. London, British Museum, Or 2265. Although the paintings were published as early as 1928 (Laurence Binyon, *The Poems of Nizami* [London, 1928])
- كما أن المخطوطة يُستشهد بها على الدوام بوصفها احدى روائع الكتب الفارسية المصولة، وهي ماتزال تغري الكثير للمزيد من البحث والدراسة.
17. وقد فُصل رسم آخر من "المعركة بين خسرو وبهرام جوبينا (ادنبره، المتحف الملكي الأسكتلندي، 70-1896).
- كما أن رسمين موجودان في متحف جامعة هارفارد يُقال أنهما للمخطوطة نفسها وهما:
- "التخييم عند البدو" (1958. 75) و "ليلة ليلاء في قصر" (1958. 76)، وبما أن مربع النص أَسْتُوَصِل عندما جرى تهذيب هذه الأوراق لوضعها في كراس بعد تغليفها، لم يتمكن أحد من تحديد لأي القصص تعود هذه الرسوم، أو فيما إذا كان المتحف البريطاني يستطيع ملء فراغات هذا العمل.
- Welch, *Wonders*, p. 139.
- يشي هذا الرسم بالتعقيدات والمشاكل التي ترافق نسبة رسوم الكتب الصفوية إلى أنامل بعينها. فقد وُضِحَ وليج أن اقا ميراك هو الذي صمم ونفذ هذا الرسم، وأكمّله مير سيد علي، نجل مير مصوّر، الذي كتب على الجدران تكريماً لولده وإنجازه غير المعترف به. يُنظر:
- Welch, *Persian Painting*, p. 72 and *Wonders*, p. 78.
- بمعنى آخر أن الرسم هو من عمل مير مصوّر الذي ترك توقيعه بظنّة على بقعة مهدامة من جدران القصر الخرب، كما أنه أثنى

3-18 (P15e) نُسبت إلى بيليني، لكنها قد تكون من عمل كوستانزو دا فيرارو. كما أنها غدت أُنموذجاً لصورة تركية تُظهر فنّاناً تركياً (واشنطن دي سي، فريير كاليري، 32.28)، ويبدو فيها الفنّان وهو يرسم شخصاً بزي تركي. ويبدو أن الصورة انتقلت بعيداً حتى الهند، ربما عبر إيران، إذ أستخدمت معكوسة في مرآة لرسم هندي يظهر فنّاناً تركياً يرسم تركياً أيضاً (كويت، دار الآثار الإسلامية، LNS 57 MS). يُنظر:

Esin Atil. ed. *Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait* (New York, 1990), figs. 29, 30 and no. 79.

وواحدة من بين بضعة رسوم لفنان فارسي، ليس في العمل هذه المرة، وهي صورة مير سيد علي لأبيه الطاعن في السن، وهو يقدم إلتماساً (سنة 1565 على الأرجح) إلى الحاكم المغولي أكبر (باريس، موزيه كوميه، باعارة مددت من متحف اللوفر، 3.619I.b). يُنظر:

S. C. Welch, *Wonders of the Age*, no. 81.

A. A. Ivanov, "The Life of Muhammad Zaman: A Reconsideration", 56 Iran 17 (1979), pp. 65-70 and Eleanor Sims, "The European Print Sources of Paintings by the Seventeenth-Century Persian Painter, Muhammad-Zaman ibn Haji Yusuf of Qum," in Henri Zerner, ed., *Le Stampe e la di - fusione delle immagini e degli stili* (Bologna, 1983), pp. 73-83.

Fol. 203r: Bahram Gur Killing a Dragon; fol. 213a: Fitna Astonishing 57 Bahram Gur

fol. 221b: Bahram Gur and the Indian Princess. A fourth painting, depicting Majnun and the Animals, was formerly in the collection of Edwin Binney, 3rd (see A. Welch, *Shah 'Abbas*, no. 71) is now in the Art and History Trust Collection. See *Persian and Mughal Art* (London, 1976), no. 60 and p. 84.

وتنسخ توقيعات محمد زمان على الرسوم توقيع سلفه مير مصوّر على الورقة 15 اليسرى، إذ تركت التوقيعات على منطقة أصابها الضرر من الجدران السود من العمارة، وتضم أيضاً زوج من الأسطر الشعرية مع اسمه والتاريخ.

58. Fitna replaces Azada in Firdausi's version of the story in the *Shahnama*. Eleanor G. Sims, "Five Seventeenth-Century Persian Oil Paintings," 59 *Persian and Mughal Art* (London, 1976), pp. 223-32.

60. للمزيد من سيرة حياة هذا الفنّان، يُنظر:

Robert Skelton, "Abbasi, Shaykh," in *Encyclopaedia Iranica*.

61. القطعة الوحيدة التي أرخت هي زجاجة صغيرة (ارتفاعها 21.5 سم) لم يعرف لها مصدر؛ نُشرت لمعلومات الطبع والتواريخ المتوقعة في:

H. Wallis, *Typical Examples of Persian and Oriental Art*, I London, 1893; reproduced in Watson, *Persian Lustre Ware*, fig. 136) shows the mark on the base, but the reading is unclear and both 1062 / 1651 and 1084 / 1673 are possible.

62. Rapoport, "K voprosu o pozdney lyustrovoy keramike Irana" [Objects of late Iranian ceramics signed by the master Hatim], *Soobschcheniya G - sudarstvennogo Ermitazha* 31 (1970), pp. 54-6.

63. E.g. British Museum 91, 6-17.5, for which see Watson, *Persian Lustre Ware*, fig. 140.

64. يُنظر:

J. R. Perry, *Karim Khan Zand: A History of Iran, 1747-1779* (Chicago and London, 1979).

الفصل الثالث عشر: العمارة في إيران في عهد الصفويين والزنديين

1. W. Kleiss, "Der safavidische Pavillon in Qazvin," *Archäologische Mitteilungen aus Iran n.s.* 9 (1976): 290-98.

2. راجع الفصل الثاني عشر، هامش 29.

3. Ingeborg Luschey-Schmeisser, "Der Wand- und Deckenschmuck eines safavidischen Palastes in Nayin," *Archäologische Mitteilungen aus Iran n.s.* 2 (1969): 183-92 and "Ein neuer Raum in Nayin," *Archäologische Mitteilungen aus Iran n.s.* 5 (1972): 309-14.

4. Robert D. McChesney, "Waqf and Public Policy: The Waqfs of Shah 'Abbas, 1011-1023 / 1602-1614," *Asian and African Studies* 15 (1981): 165-90; idem., "Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan," *Muqarnas* 5 (1988): 103-34; idem., "Postscript to 'Four Sources on Shah 'Abbas's Building of Isfahan'," *Muqarnas* 8 (1991): 137-8.

194-7; nos. 30-32 and J. Algrove McDowell, "Textiles," *The Arts of Persia*, ed. R. W. Ferrier (New Haven and London, 1989), p. 162.

37. Milton Sunday, "Pattern and Weaves: Safavid Lampas and Velvet," Carol Bier, ed., *Woven from the Soul, Spun from the Heart: Textile Arts of Safavid and Qajar Iran 16th-19th Centuries* (Washington, DC, 1987), pp. 57-83.

B. W. Robinson, "Isma'il II's Copy of the *Shahnama*," *Iran* 14 (1976), pp. 1-8.

39. Vartan Gregorian, "Minorities of Isfahan: The Armenian Community of Isfahan 1587-1722," *Studies on Isfahan*, ed. R. Holod, *Iranian Studies* 7 (1974), pp. 652-80.

40. Munich, Residenz Museum, no. WC3; it measures 2.4 x 1.3 meters.

41. Tadeusz Mankowski, "Some Documents from Polish Sources Relating to Carpet Making in the Time of Shah 'Abbas I," *Survey of Persian Art*, pp. 2431-6.

42. باعت عائلة آل دوريا أحد الزوجين إلى جون دي روكافيلر، الذي انتقلت منه إلى متحف المتروبوليتان 50. 190.5. يُنظر:

Maurice Dimand and Jean Mailey, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art* (New York, 1973), no. 18.

بينما بيع الآخر سنة 1976 في كولناكي، بلندن إلى متحف طهران للسجاد. يُنظر:

Donald King, "The Doria Polonaise Carpet," *Persian and Mughal Art* (London, 1976), pp. 301-10.

43. Jenny Housego, "Carpets," *The Arts of Persia*, ed. R. W. Ferrier (New Haven and London, 1989), pp. 130-2.

44. May H. Beatty, *Carpets of Central Persia* (London, 1976).

45. M. S. Dimand, "A Persian Garden Carpet in Jaipur Museum," *Ars Islamica* 7 (1940), pp. 93-96.

46. Dublin, Chester Beatty Library, Pers. MS 277. See Anthony Welch, *Artists for the Shah* (New Haven, 1976), pp. 106-25.

47. وقد ترك توقيعه على نحوٍ مختلف في مدونات تاريخية متعددة (مثلاً رضا، رضائي عباسي، اقا رضا، الخ)؛ ولكن يُنظر:

I. Stchoukine, *Les peintures des manuscrits de Shah 'Abbas Ier à la fin des Safavis* (Paris, 1964), pp. 84-133.

48. يُنظر:

Marianna Shreve Simpson, *Arab and Persian Painting in the Fogg Art Museum* (Cambridge, MA, 1980), no. 29.

49. سانت بيتسبورغ، هيرميتاج، "إمرأة في وضع الركوع". يُنظر:

Marianna Shreve Simpson, *Arab and Persian Painting in the Fogg Art Museum* (Cambridge, MA, 1980), no. 29.

50. Sheila R. Canby, "Age and Time in the Work of Riza," *Persian Masters: Five Centuries of Painting* (Bombay, 1990), pp. 71-84.

51. ونقلًا عن أي ويلج في "شاه عباس والفنون في اصفهان" (ص 147) ولد معين سنة 1617 على الأرجح؛ وأن أول أعماله أرخت سنة 1635 وآخرها في 1707؛ وأنه توفي في السنة اللاحقة. وقد بحث في سيرته وحياته المهنية الرائعة عدد من المهتمين منهم، معصومة فرهاد:

Massumeh Farhad, "The Art of Mu'in Musavvir: A Mirror of His Time," *Persian Masters: Five Centuries of Painting* (Bombay, 1990), p. 114.

وتعتقد معصومة فرهاد أن نشاطه المهني توقف مبكراً، ربما في العقد 1690.

52. Massumeh Farhad, "An Artist's Impression: Mu'in Musavvir's Tiger (Attacking a Youth)," *Muqarnas* 9 (1992).

53. وقد سبب التاريخ الكثير من الإربك واللغظ. يُنظر المصدر السابق لمعصومة فرهاد. وربما كان سبب البرد القارص للعصر الجليدي القصير في شمال أوروبا، عندما تجمد نهر التيمس شتاء عام 4-1683، ما أتاح إقامة المعرض فوق الجليد.

54. هناك نسخة في مكتبة جامعة برنستون، مجموعة كاريت، 96 G. الأخرى كانت سابقاً معروضة في لندن سنة 1931:

Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson, and Basil Gray, *Persian Miniature Painting* (London, 1933), no. 374 and pl. CXII A.

54. تجلت بوصفها جنساً أدبياً بثلاثة رسوم تبين فنّاناً جالساً في عمله. إن هذا الإرث المتمثل بتجسيد رسام في عمله مستمد من مصدر أوروبي. وأقدم نموذج هو صورة أوروبية لفنان تركي يستأنف عمله (بوسطن، متحف ايزابيلا ستيوارت

5. للمزيد عن التاريخ العماري للميدان، يُنظر:

E. Galdieri and R. Orazi. Progetto di sistemazione del Maydan-i Sah (Rome, 1969) and E. Galdieri. "Two Building Phases of the Time of Sah 'Abbas I in the Maydan-i Sah of Isfahan. Preliminary Note." East and West. n.s. 20 (1970): 60-69. On the travellers to Isfahan, see Roger Stevens, "European Visitors to the Safavid Court," Iranian Studies 7 (1974): 421-57.

Heinz Gaube and Eugen Wirth. Der Bazar von Isfahan (Wiesbaden, 1978) and Heinz Gaube. Iranian Cities (New York, 1979), pp. 87-92 have reconstructed much of the original layout.

7. إن الأجر المتألف خلف حلية الكابل للإيوان حديث، إذ أضيف خلال حملة التجديد في عهد رضا شاه بهلوي سنة 1929؛ قارن الصور التي أخذها البابا في:

[Survey of Persian Art (pls 481 & 482) with 13.7.

8. يُنظر على سبيل المثال المرقد الخاص بالقرن العاشر للسامانيين ببخارى، كما مصور في:

Ettinghausen and Grabar. The Art and Architecture of Islam, figs 219-21.

9. Ettinghausen and Grabar. Art and architecture of Islam, fig. 274.

10. فقد نص الوقف الخاص بالمسجد.

11. McChesney, "Four Sources on the Building of Isfahan," Muqarnas 5 (1988): 120-23.

12. إن أفضل دراسة عن العمل في مشهد، في:

Robert Hillenbrand. "Safavid Architecture," Cambridge History of Iran 6 (1986), pp. 789-92.

Ettinghausen and Grabar. Art and Architecture of Islam, pp. 276-8, 309, 323.

Maxime Siroux. Caravansérails d'Iran et petites constructions routières (Cairo, 1949); idem., Anciennes voies et monuments routiers de la région d'Isfahan (Cairo, 1971); idem., "Les caravansérais routiers safavides." Iranian Studies 7 (1974): 348-79; Muhammad-Yusuf Kiani. Iranian Caravanserais with Particular Reference to the Safavid Period (Tokyo, 1978).

Ernst Grube. "Wall Paintings in the Seventeenth Century Monuments of Isfahan." Iranian Studies 7 (1974): 511-42.

Basil Gray. "The Arts in the Safavid Period," Cambridge History of Iran, vol. 6 (Cambridge, 1986), pp. 903-4 with other references.

Eleanor Sims. "Late Safavid Painting: The Chehel Sutun, The Arm - nian Houses, the Oil Paintings." Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie. München 7-10. September 1976 (Berlin, 1979), pp. 408-18.

Eleanor Sims. "Late Safavid Painting: The Chehel Sutun, The Arm - nian Houses, the Oil Paintings." Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie. München 7-10. September 1976 (Berlin, 1979), pp. 408-18.

Ettinghausen and Grabar. Art and Architecture of Islam, pp. 58-62; for 19.

(Afrasiyab see G. Azarpay, Soghdian Painting (Berkeley, 1981).

Ingeborg Luschey-Schmeisser. The Pictorial Tile Cycle of Hast Behest. 20 (in Isfahan and its Iconographic Tradition (Rome, 1978).

E. g. Victoria and Albert Museum (illustrated in Basil Gray, "The Arts in the Safavid Period," Cambridge History of Iran 5, p. 905 and pl. 69), Metropolitan Museum of Art 1903.9a, b, and c (a panel composed of thirty-two tiles and measuring 1.98 metres long) and Paris, Musée des Arts Decoratifs.

التقط سارر صورة فوتوغرافية للجنّاح (الذي تخرب حالياً) الواقع إلى الطرف الشمالي من جاهر باغ مع لوحات من الأجر موجودة في الموقع. يُنظر:

Ingeborg Luschey-Schmeisser. The Pictorial Tile Cycle of of Hašt Behešt in Isfahān and its Iconographic Tradition (Rome, 1978), p. 187 and fig. 201 Hillenbrand. "Safavid architecture." Cambridge History of Iran, vol. 6, pp. 808-11; Survey of Persian Art, pp. 1213-15.

Ali Bihruzī: Julga-yi Shīrāz [The plain of Shiraz] (Shiraz, 1347 s - 23.

lar / 1969), pp. 125-267.

الفصل الرابع عشر: العمارة والفنون في آسيا المركزية في حقبة الأوزبك

1. أحياناً يُطلق عليهم "آل عبدالحير" نسبةً إلى جدهم عبدالحير الذي استولى على خوارزم بعد دحر اليموريين سنة 1447، وحفيده أيضاً محمد شيباني (العهد 10-1500) الذي فتح بلاد ماوراء النهر بعد قضائه على ذبول التيموريين سنة 1500.

2. ويُطلق عليهم أيضاً بـ "الجانين" نسبةً إلى مؤسس السلالة في بلاد ماوراء النهر أو "الأسترخانيين" نسبةً إلى أصول العائلة المزعومة في مدينة حاج طرخان (استراخان) على نهر الفولكا. لمعرفة المزيد عن تفضيل لقب "توقي تيمور"، يُنظر: Robert D. McChesney, "The Reforms of Bāqī Muhammad Khān," Central Asiatic Journal 24 (1980): 69-84.

3. إن أفضل من قدّم للنظام السياسي هو: Robert McChesney's article "Central Asia. VI. In the 10th-12th / 16th-18th Centuries" in the Encyclopaedia Iranica, vol. 5, fasc. 2.

4. في الأعم الأغلب، هذه المباني بقيت مجهولة، فضلاً عن الافتقار إلى مسح العمارة الخاصة بهذه الحقبة.

5. كان عبيدالله ابن أخ محمد شيباني، والحفيد الأكبر لعبدالحير.

6. يُنظر:

Ettinghausen and Grabar. The Art and Architecture of Islam, fig. 290.

7. لسيرة مختصرة، يُنظر:

Encyclopaedia Iranica I, fasc. 2, pp. 198-99, s.v. "Abdallāh Khān b. Iskandar." Like 'Ubaydallah. 'Abdallah's father Iskandar was a great-grandson of Abu'l-Khayr.

Robert D. McChesney. "Economic and Social Aspects of the Public Architecture of Bukhara in the 1560's and 1570's." Islamic Art 2 (1987): 217-42.

9. لسيرة مختصرة، يُنظر:

Encyclopaedia Iranica, vol. 1, fasc. 1, p. 99.

10. عن أوقاف المزار، يُنظر:

R. D. McChesney. Waqf in Central Asia: Four Hundred Years in the History of a Muslim Shrine, 1480-1889 (Princeton, 1991).

11. لمقدمة عامة، يُنظر:

M. M. Ashrafi-Aini. "The School of Bukhara to c. 1550." Arts of the Book in Central Asia, ed. Basil Gray (Boulder, 1979), pp. 249-73.

وحول مسألة الإرث التيموري، يُنظر:

Thomas W. Lentz and Glenn D. Lowry. Timur and the Princely Vision (Los Angeles, 1989), Chapter V.

12. طاشقند، المكتبة الشرقية لأكاديمية العلوم للأوزبك، المخطوطات 5369؛ يُنظر:

Olympiada Galerkina. Mawarannahr Book Painting (Leningrad, 1980), pls. 3-4.

13. واشنطن دي سي، متحف فريير كاليري للفنون، 32.5 / 8؛ للمخطوطة المتوسطة الحجم (26.5 في 17 سم) غلاف لامع (من الوارنيش) وأربعة رسوم بحجم الورقة. يُنظر:

Laurence Binyon, J. V. S. Wilkinson and B. Gray, Persian Miniature Painting (London, 1933; reprint New York, 1971), no. 106 with black-and-white illustrations of all four paintings, and B. Gray, ed. Arts of the Book in Central Asia, with colour plates of two and black-and-white illustrations of the other two. See also Ivan Stchoukine, "Un manuscrit de Mehr et Moshtari illustré à Herat, vers 1430." Arts Asiatique 8 (1961): 83-92.

14. المكتبة البريطانية، أو آر 6810 و الإضافة 25900؛ راجع الفصل الخامس.

15. مؤسسة بودمر، المخطوطات 30. يُنظر:

Basil Robinson. "An Unpublished Manuscript of the Gulistan of Sa'adi." Beiträge zur Kunstgeschichte Asiens. In Memoriam Ernst Diez, ed. O. Aslanapa (Istanbul, 1963), pp. 223-36; Lentz and Lowry. Timur and the Princely Vision, p. 307 and fig. 101; two of the paintings are reproduced in color in B. Gray, ed., Arts of the Book in Central Asia, pls. LXXVI-LXXVII.

16. Soudevar Collection; Lentz and Lowry. Timur and the Princely Vision, no. 157.

3. للمزيد عن أصل ونشأة هذه المجموعة الرائعة من الهياكل العمارية، يُنظر: Necipoglu, Topkapı Palace.

4. يقع الجزء الخارجي من قصر طوبقيو (أو طوب قيو سو أي بوابة المدفعية) على طرف شبه جزيرة "سيرالجيو" قرب موضع المدفع الذي اختاره السلطان احمد الثاني للسيطرة على البوسفور والقرن الذهبي. وفي نهاية القرن الثامن عشر، تمكن بناء هيكل عماري سكني (قصر طوبقيو)، واتخذت المنطقة المحيطة به اسمها منه ليُصبح مجمعاً سكنياً للسلاطين العثمانيين.

5. Necipoglu, Topkapı Palace, pp. 210ff, which now supercedes E. H. A – verdi, Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri [The period of the Conqueror in Ottoman architecture], pp. 4, 736–55; S. H. Eldem. Köşkler ve Kasırlar [Kiosks and pavilions], 1 (Istanbul. 1969), pp. 61–79.

6. Gülru Necipoglu, “From International Timurid to Ottoman: A Change .of Taste in Sixteenth–Century Ceramic Tiles.” Muqarnas 7 (1990), p. 137.

7. في تركيا الحديثة سميت هذه المجمعات بـ "كللياس külliyes", بيد أن هذا مصطلح حديث، ونشأ عندما بدأ المصطلح "عمارت imārat" بالإنحسار ليعني "جزء" من العمارة تحديداً، وهو مطبخ الحساء. إن فكرة مجمع الضريح عرفها اليخانيو إيران قبلهم؛ راجع الفصل الثاني.

8. نقلت قبورهم التي جُعلت من الرخام السماقي إلى قصر محمد الجديد، إذ يمكن رؤية بعضها في باطن الأرض بين جنيللي كيوسك والمتحف الأثري. وفي أعقاب فتح آيا صوفيا وتحويلها إلى مسجد، كانت كنيسة الرسل القديسين قد تحولت إلى الكاتدرائية البطريركية.

9. للمزيد عن زيارة فيلاريت إلى اسطنبول، يُنظر: Marcell Restle. “Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmed II Fâtih.” Pantheon 39 (1981): 361–67 and Julian Raby. “Pride and Prejudice: M – hmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal.” Italian Medals: Stu – ies in the History of Art, 21 Graham Pollard, ed., (Washington, DC, Natio – al Gallery of Art, 1987), pp. 171–94, esp. Appendix 3.

10. Mehmet Aga-Oglu, “The Fatih Mosque at Constantinople.” Art Bu – letin 12 (1930): 179–95.

11. توجد أول شبه قبة في العمارة العثمانية قبل فتح القسطنطينية في جامع ياشي بيه في تيرا قرب آيدن. وتوجد شبه قبة بقطر احد عشر متراً في مسجد الزاوية الذي بناه روم محمد باشا في اسكودار باسطنبول سنة 1471، إي معاصراً لجامع الفاتح. أما المؤسس، وهو الوزير الثاني لدى محمد الثاني من عام 1466، والوزير الكبير من عام 1468 حتى العام 1471، فكان بيزنطياً. يُنظر:

Kuran, Mosque in Early Ottoman Architecture, pp. 91. 96–7; Goodwin. O – toman Architecture, pp. 114–5 with wrong date.

وقد كانت العلاقة بين المسجد العثماني الكلاسيكي وآيا صوفيا موضع سجالٍ محتدم، إذ حاول بعض الباحثين اثبات أن هناك تشابهاً غير مهم بينهما. يُنظر:

Aptullah Kuran, Sinan: The Grand Old Master of Ottoman Architecture (Washington, DC and Istanbul. 1987), p. 19; Albert Gabriel. “Les Mosquées de Constantinople.” Syria 7 (1927): 359–491; Martin A. Charles. “Haghia Sophia and the Great Imperial Mosques.” The Art Bulletin 12 (1930): 321–44, etc.

12. “Necipoglu, “International Timurid

13. Fatih Mehmet II Vakfiyeleri [Endowment deeds of Mehmed II the Conqueror] (Ankara. 1938), Ekrem Hakkı Ayverdi. Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri (855–886 / 1451–1581) [The Fatih period of Ottoman archite – ture], 4 vols. (Istanbul. 1973), 3:385–87. See Gülru Necipoglu-Kafadar. “The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation.” Muqarnas 3 (1985): 92–117.

14. للمزيد عن العمارة في عصر بايزيد الثاني، يُنظر: Goodwin. Ottoman Architecture, pp. 143–94.

15. لقد نُقل مراراً أن الشرفة بُنيت في أعقاب محاولة هددت حياة السلطان، لكن هذه الرواية لم تكن إلا أسطورة لمُعلم غير مألوف. ويمكن مقارنة الشرفة بنموذج آخر مشابه في جامع أشرف أوغلو في بيشهير (الصورة 167)، على الرغم من أنها قد تعكس غط من الطراز فقد في جامع محمد الثاني باسطنبول.

16. إن أهم مرحلة شهدها عصر السلطان سليم هي ظهور "موضة" لمدة قصيرة في اسطنبول وماحولها قوامها الديكور العماري بطرازٍ مملوكي، مع دادو مؤلف من شرائط رقيقة من الرخام الملون. وتظهر هذا الديكور في رواق المجلس الجديد خلف مقعد الوزير الكبير، على عمارة تُعرف الآن بـ "جناح البردة المقدسة" وفي الجوسق الرخامي على الشاطئ، كما وجدت هذه الكسرة الرخامية في قصر جويان مصطفى باشا الذي كان نائباً للملك على مصر سنة 1522، في اسطنبول وكذلك في مجمعه في كبزه. يُنظر:

Necipoglu, Topkapı Palace, p. 83

17. Washington, DC. Freer Gallery of Art. 56.14.

18. لقد أُستنسخت الواجهة المزدوجة التي تُظهر شاباً يقرأ ومشهد نزهة بالأبيض والأسود في: M. Dickson & S. C. Welch, The Houghton Shahnameh (Cambridge, MA, 1982), figs. 41–42.

19. لقد فُصلت اللوحة "حدث في مسجد" عن المخطوطة (مجموعة كارتير سابقاً) وهو الآن ملكية شخصية لأحدهم؛ يُنظر: Welch, Wonders of the Age: Masterpieces of Early Safavid Pain – ing, 1501–1576 (Cambridge, MA, 1979), fig. 42.

ترك السلطان محمد توقيعهُ على الورقة 135 اليمنى، وتُظهر "مجاز الثمالة" (راجع الصورة 211).

20. يُنظر سيرة حياة الأخير في: Priscilla Soucek. “Abdallāh Bokārī.” Encyclopaedia Iranica, vol. 1, fasc. 2, pp. 193–95.

21. دبلن، مكتبة متحف جيستر بيتي، القسم الفارسي، المخطوطات 215؛ يُنظر: Binyon, Wilkinson and Gray, Persian Miniature Painting, no. 110 and pl. LXXXI; color reproduction in Arts of the Book in Central Asia, pl. LX – VIII.

22. جُمعت بضعة نماذج في كراس قَدّم إلى مكتبة المزار في مشهد ونُشرت في: Binyon, Wilkinson, and Gray, Persian Miniature Painting, pls. LXXXVI and LXXVII.

23. Istanbul. Topkapı Palace Library. Revan 1549; see Güner Inal. “Topkapı Sarayı Koleksiyonundaki Sultanî Bir Özbek Şehnamesi.” Sanat (Tarihi Yıllığı 6 (1974–75): 303–22 (with English summary).

24. The paintings from the manuscript, Patna, Khudabakhsh Library, MS. 229, are unpublished. See Mark Zebrowski, Deccani Painting (London, 1983), pp. 155–56.

25. Tashkent. Institute for Oriental Studies, MS 4472; colour illustrations in Olympiada Galerkina. Mawarannahr Book Painting (Leningrad, 1980), pls. 42–46; A. M. Ismailova, Oriental Miniatures (Tashkent, 1980), pls. 35–37.

26. Tashkent. Institute for Oriental Studies, MS 4472; colour illustrations in Olympiada Galerkina. Mawarannahr Book Painting (Leningrad, 1980), pls. 42–46; A. M. Ismailova, Oriental Miniatures (Tashkent, 1980), pls. 35–37.

27. O. F. Akimushkin and A. A. Ivanov, “Une école artistique meconnue: Boxara au XVIIe siècle.” Art et societ  dans le Monde Iranien, ed. C. Adle (Paris, 1982), pp. 127–39.

28. Dublin. Chester Beatty Library, Pers. MS 297. See A. J. Arberry and others: The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Persian Man – scripts and Miniatures, 3 vols (Dublin, 1959–62), no. 297.

29. St. Petersburg, State Public Library, MS 66; colour illustrations in Ashrafi. Persian–Tajik Poetry, pls. 86–91; Galerkina. Mawarannahr Book Painting, pls. 47–48.

الفصل الخامس عشر: العمارة في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية

1. للمزيد عن العمارة في عصر العثمانيين، يُنظر: Aptullah Kuran, The Mosque in Early Ottoman Architecture, (Chicago, 1967); Godfrey Goodwin, A History of Ottoman Architecture (Baltimore, 1971); and Dogan Kuban, “Architecture of the Ottoman period.” The art and architecture of Turkey, Ekrem Akurgal, ed. (New York, 1980). On the impact of Hagia Sophia, see Gülru Necipoglu, “The Life of an Imperial Monument: Hagia Sophia after Byzantium.” in Hagia Sophia: From the Age of Justinian to the Present, ed. Robert Mark and Ahmet Ş. Çakmak (Cambridge, 1992), pp. 195–225.

2. Gülru Necipoglu, Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries (New York and Ca – bridge, MA, 1991), p. 10.

- Walter B. Denny, "Ceramic revetments of the mosque of the Ramazan .38 Oglu in Adana." IVème Congrès international d'art turc (Aix-en-Provence, 1976), pp. 57-66.
39. مقتبس من: Sinan, pp. 168-69.
- Jale Erzen, "Sinan as Anti-Classicist," Muqarnas 5 (1988): 70-86 .40
- Dogan Kuban, "Sinan, The Macmillan Encyclopedia of Architects, ed. .41 (A. K. Placzek, 4 vols (New York, 1982
42. للاطلاع على سيرة حياة محمد والدور في مانيسا، يُنظر: Howard Crane, Risāle-i Mi'māriyye: An Early Seventeenth-Century Ottoman Treatise on Architecture (Leiden, 1987), p. 8 .43
- Topkapı Palace Museum, no 1652. See Cengiz Köseoglu, The Topkapı Saray Museum: The Treasury, J. M. Rogers, trans. expand. & ed. (Boston, 1987), no. 1 .44
- Kemal Çig, Sabahattin Batur and Cengiz Köseoglu, The Topkapı Saray Museum, Architecture: The Harem and Other Buildings (Boston, 1988), pp. 44-45 .45
- للمزيد من سيرة حياته، يُنظر: "EI / 2, s.v. "Mehmed Yirmisekiz .46
- Dogan Kuban, Osmanlı Barok Mimarisi Hakkında bir Deneme (Istanbul, 1954).

الفصل السادس عشر: الفنون في عصر العثمانيين بعد فتح القسطنطينية

- Julian Raby, "East & West in Mehmed the Conqueror's Library," Bulletin du Bibliophile 3 (1987): 297-321 .1
- Julian Raby, "Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal," Italian Medals, ed. J. Graham Pollard (Washington, DC, 1987), pp. 171-96 .2
- Cornelius C. Vermeule III, "Graeco-Roman Asia Minor to Renaissance Italy: Medallion and Related Arts," Italian Medals, ed. J. Graham Pollard (Washington, DC, 1987), pp. 263-82 .3
4. بخصوص اهتمام محمد بالفنانين والتفاناة الأوربيين، كان مثيراً للدهشة أنه لم يعمل على تبني الطباعة المتحركة. أما أول كتاب طبع باللغة العربية في أوروبا فهو المصحف الذي طبعه في البندقية باجانيو دي باجانيو سنة 1538. وأعتقد طويلاً بأن النسخ جميعاً أُلغيت بالحريق حتى العام 1987، قبل أن يُكشف النقاب عن نسخة في مكتبة دير هناك. يُنظر: Arthur Clark, "London's Oriental Bookshops," Aramco World 43 / 2 (March-April 1992), p. 6 .5
- Istanbul, Topkapı Palace Museum Library, A. 1672 (Karatay A. 8150), measuring 27 x 16.5 cm. See The Anatolian Civilisations III Seljuk / Ottoman (Istanbul, 1983), pp. 108-9 and E. 3 .6
- Julian Raby, "East & West in Mehmed the Conqueror's Library," Bulletin du Bibliophile 3 (1987): 297-321 and Julian Raby, "Mehmed II Fatih and the Fatih Album," Islamic Art 1 (1981): 42-49 .7
- Süheyl Ünver, "Baba Nakkaş," Fatih ve Istanbul 2 (1954): 7-12 and 169-88 and idem, Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları [The palace design studio in the Conqueror's time and the works of Baba Nakkaş] (Istanbul, 1958).
8. واحدة من القطع النادرة التي أمكن التعرف عليها على وجه اليقين على أنها من موجودات مسجد الفاتح هي مصباح فضي (اسطنبول، متحف الفنون التركية والإسلامية، رقم 167) عُثر عليها هناك. إذ تظهر فيها المفردات الديكورية الجديدة ذات الأوسمة المشكّلة بالحرف إس (S) بالإنكليزية على أرضية من لفائف من سويقات النبات تسند وريقات ثلاثية الفصوص وزهيرات ذات تويجات. يُنظر: The Anatolian Civilisations III Seljuk / Ottoman (Istanbul, 1983), p. 118, E. 21 and Jay A. Levenson, ed. Circa 1492: Art in the Age of Exploration (Washington, DC, 1991), no. 80 .9
- Berlin, Museum für Islamische Kunst; inv. no. I.5526; 4.29 x 2.00 m.; 920 knots / dm². See Museum für Islamische Kunst Berlin, Katalog 1971 (Berlin, 1971), no. 585 and Charles Grant Ellis, "On 'Holbein' and 'Lotto'

- Şerafettin Turan, "Osmanlı teşkilâtında hassa mimarları" [Royal arch - tects in Ottoman administration], Tarih Araştırmaları Dergisi 1 (1963): 157-202; Italian summary in 2. Cong. int. arte turca 1963, pp. 259-63 .18
18. يُنظر الأحدث: Kuran, Sinan; Dogan Kuban, "The Style of Sinan's Domed Structures," Muqarnas 4 (1987): 72-97; and Arthur Stratton, Sinan (London, 1972) .19
- Kuran, Sinan, p. 64 .20
- Kuran, Sinan, pp. 55-60 .21
- Kuran, Sinan, p. 68 .22
- Filiz Yenişehirlioglu, "Les grandes lignes de l'évolution du programme décoratif en céramique des monuments ottomans au cours du XVIème siècle," Erdem 1 (1985): 456-65, and Gulrû Necipoglu, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles," Muqarnas 7 (1990): 142-43 .23
- Ettinghausen and Grabar, pp. 26-34, Priscilla P. Soucek, "The Temple of Solomon in Islamic Legend and Art," Temple of Solomon, J. Gutmann, ed. (Missoula, MN, 1976), and Gülru Necipoglu-Kafadar, "The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation," Muqarnas 3 (1985): 100-101 .24
- Gülru Necipoglu, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles," Muqarnas 7 (1990), p. 137 .25
- Max van Berchem, Matériaux pour un Corpus Inscriptionum Arabicarum, pt 2: Syrie du Sud; vol. 2, Jerusalem "Haram" (Cairo, 1927), pp. 329ff, nos 238 ff .26
- Arthur Lane, "The Ottoman Pottery of Iznik," Ars Orientalis 2 (1954): 247-81 .27
- Jean Sauvaget, "Les caravansérails syriens du Hadjdj de Constantinople," Ars Islamica 4 (1934): 98-121 .28
- Kuran, Sinan, pp. 74-78 .29
- Necipoglu, "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles," Muqarnas 7 (1990), p. 157 .30
- Necipoglu-Kafadar, "The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation," Muqarnas 3 (1985): 92-117 .31
- Kemal Edib Kürkçüoglu, Süleymaniye Vakfiyesi [The endowment deed of the Süleymaniye] (Ankara, 1962), pp. 33-37 .32
- Ömer Lütfi Barkan, "L'Organisation du travail dans la chantier d'une grande mosquée à Istanbul au XVIe siècle," Annales 17 (1962): 1093-1106; Ömer Lütfi Barkan, Süleymaniye Camii ve İmaret-i İsaat (1550-1557) [The construction of the Süleymaniye mosque and its adjoining buildings (1550-1557)], 2 vols. (Ankara, 1972-79); J. M. Rogers, "The State and the Arts in Ottoman Turkey: The Stones of Süleymaniye," International Journal of Middle East Studies 14 (1982): 71-86, 283-313 .33
- تُفيد عبارة في حجة الوقف بأن المسجد كان من الممكن أن يُزخرف بالآلئ والياقوت "وحيث أن تزئين المقادسات بالحجر الكريم والذهب والفضة لم يكن من شريعة النبي، لم تستخدم هذه المواد في تشييد الجامع، وأستيعض عنها بتعزير الخدمات المقدمة للمسجد وتدعيم بنائه."
- Kürkçüoglu, Süleymaniye Vakfiyesi, p. 22 quoted in Gülru Necipoglu-Kafadar, "The Süleymaniye Complex in Istanbul: An Interpretation," Muqarnas 3 (1985), p. 107 .34
- Nurhan Atasoy and Julian Raby, Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey (London, 1989), p. 220 .35
- J. M. Rogers and R. M. Ward, Süleyman the Magnificent (London, 1988), p. 11 .36
- Kuran, Sinan, pp. 138-48; Goodwin, Ottoman Architecture, pp. 249-52; Walter B. Denny, "Ceramics," in Turkish Art, ed. Esin Atıl (Washington, DC, 1980), pp. 239-98; and Walter B. Denny, The ceramics of the mosque of Rüstem Pasha and the environment of change (New York, 1977) .37
- Atasoy and Raby, Iznik, p. 228

أما التاريخ الأقدم فيتصدى له :

- Walter B. Denny, "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style." *Muqarnas* 1 (1983), p. 104.
- Gülru Necipoglu ("From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-Century Ceramic Tiles." *Muqarnas* 7 (1990), esp. pp. 148-53) dates the installation of the tiles to 1641, but a late-nineteenth century photograph of the building (reproduced in Barnette Miller, *Beyond the Sublime Porte* [New Haven, 1931]) is quite different.
- Necipoglu, "From International Timurid to Ottoman." *Muqarnas* 7 (1990): 136-70.
- Gülru Necipoglu, "Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry," *Art Bulletin* 71 (1989): 401-27.
- Atil, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, no. 116; Rogers and Ward, *Süleyman the Magnificent*, no. 106.
- Atil, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, no. 116; Rogers and Ward, *Süleyman the Magnificent*, no. 106.
- The piece, Topkapi Palace Museum 13/529 is illustrated in Louise Esin Atil, *Turkish Art* (Washington, DC, 1980), pl. 59.
- London, British Museum, Inv. no. G 1983.37; see Rogers and Ward, *Süleyman the Magnificent*, no. 142.
36. يُنظر: "Encyclopaedia Iranica, s.v. 'Čelebī, Fath-Allah' Āref".
37. يتناول المجلد الأول (ملكية شخصية، بيع سنة 1876 في كرستي بلندن) الخلق والأنبياء الأولين؛ الثاني (فقد ماعدا ورقة في لوس أنجلوس، متحف كونتي للفنون، المخطوطة 73.5.446) ظهور الإسلام ونشأته؛ المجلد الثالث (وهو مفقود) يبحث في الحكام الأتراك القدامى والسلاجقة، أما الرابع (سابقاً في نيويورك، مجموعة كراوس) فيتناول تأسيس الإمبراطورية العثمانية، والخامس (موجود في مكتبة قصر طوبقيو، الخزينة 1517) فخصص جله لعهد سليمان.
38. اسطنبول، مكتبة قصر طوبقيو، الخزينة 1517. الجزء الأول نسخه يوسف الحروي سنة 1558 والرابع ميرزا حوي شيرازي. والثلاثة تبدو إيرانية، من الأسماء.
39. وهذه تضم صور تيكاري للسلطان سليمان وهو شيخ كبير، وسليم الثاني سنة 1570 تقريباً، والأدميرال باباروس خير الدين باشا (خير الدين بربروسة المتوفى 1564)، اسطنبول، مكتبة قصر طوبقيو، الخزينة 2134، الأوراق 8، 3، و9.
- Esin Atil, *Süleymanname: The Illustrated History of Süleyman the Magnificent* (Washington, 1986), p. 110.
- Istanbul, University Library 5964. Originally entitled *Mecmû-i Mânâzîl*, the manuscript has been edited in facsimile by H. G. Yurdaydın: *Naşühü's-Silâhî (Matrakçı): Beyân-i menâzil-i sefer-i 'Irâkeyn-i Sultân Süleymân Khân* (Ankara, 1976).
42. Sheila S. Blair, "The Mongol Capital of Sultāniyya, 'the Imperial'," *Iran* 24 (1986): 139-51 and Walter B. Denny, "A Sixteenth-Century Architectural Plan of Istanbul," *Ars Orientalis* 8 (1970): 49-63.
43. Istanbul, Topkapi Palace Library. R. 917; see Atil, *Age of Sultan Süleyman*, pp 63-5. See also Richard Ettinghausen, "Die bildliche Darstellung der Ka'ba im islamischen Kulturkreis," *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 87 (1934): 111-37 and Hassan El-Basha, "Ottoman Pictures of the Mosque of the Prophet in Madīna as Historical and Documentary Sources," *Islamic Art* 3 (1988-89): 227-44.
44. يُنظر على سبيل المثال: Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom, eds., *Images of Paradise in Islamic Art* (Hanover, NH, 1991), nos. 9b and 10b.
45. Topkapi Palace Library H 1339; the canteen is no. 2/3825. See Atil, *Age of Sultan Süleyman*, no. 54; Rogers and Ward, *Süleyman the Magnificent*, no. 63.
46. إن المخطوطة التي تغطي عهد السلطان سليم، هي الثانية من تاريخ العثمانيين في عدة مجلدات أوعز بها السلطان مراد الثالث. أحد هذه المجلدات (دبلن، مكتبة جستر بيتي، 413) يتناول عهد سليمان والآخر وُسم بـ "شيهان شاه ناما" (1581-2)؛ اسطنبول، مكتبة الجامعة، 1404، ويغطي الأعوام 1574-82 من عهد مراد الثالث. ويوجد أيضاً

- Rugs", R. Pinner and W. B. Denny, eds: *Carpets of the Mediterranean Countries 1400-1600*, *Oriental Carpet & Textile Studies*, 2 (1986), pp. 163-76.
- Marilyn Jenkins, ed., *Islamic Art in the Kuwait National Museum: The al-Sabah Collection* (London, 1983), p. 146; a comparable, but slightly smaller (5.44 x 2.61 m) piece is in the Thyssen-Bornemisza Collection, L. gano. For a color illustration, see David Black, ed., *The Macmillan Atlas of Rugs & Carpets* (New York, 1985), p. 54a.
- Julian Raby, "Court and Export: Part 2. The Uşak Carpets," *Oriental Carpet and Textile Studies* 2, *Carpets of the Mediterranean Countries*, 1400-1600, Robert Pinner and Walter B. Denny, eds (London, 1986), pp. 177-88.
- Nurhan Atasoy and Julian Raby, *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey* (London, 1989).
13. للمزيد عن خزفيات كاشان، يُنظر: Ettinghausen and Grabar, *The Art and Architecture of Islam*, pp. 343-53.
14. Atasoy and Raby, *Iznik*, p. 76.
15. إن مثل هذه الجرة الفضية ذات التذهيب الجزئي (ارتفاع 12 سم) موجودة في متحف فكتوريا وألبرت، -1894.
16. هناك بضعة مخطوطات مصورة يمكن نسبتها إلى عصره. فنسخة "خمسة" لأمير خسرو دهلوي (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقيو، خزينة 799) نسبت إلى العام 1498؛ وتشى بعض الصور بتقاليد غربية للفن العمارة، بينما جعل البعض الآخر بالأسلوب الهراتي البسيط. يُنظر: Filiz Çagman and Zeren Tanındı, *The Topkapi Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, ed., expanded & trans. J. M. Rogers (Boston, 1986), pp. 184-86.
17. Atasoy and Raby, *Iznik*, Chapter III.
18. على سبيل المثال، تم تجديد نسخة من المصحف في منتصف القرن السادس عشر نسخها ياقوت سنة 1282 (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقيو، خزينة 227) وأخرى نسخها عبدالله صيرفي سنة 5-1344 وجلدها محمد جلبي سنة 1555-56 (اسطنبول، مكتبة قصر طوبقيو، خزينة 49). يُنظر: Esin Atil, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent* (Washington, 1987), nos. 13 and 14.
19. J. M. Rogers in *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, Jay A. Levenson, ed. (Washington, DC, 1991), no. 83 and *The Dictionary of Art* "s.v. 'Embriachi'".
20. Gülru Necipoglu, "A Kânûn for the State, A Canon for the Arts: Conceptualizing the Classical Synthesis of Ottoman Art and Architecture," *Soliman le Magnifique et Son Temps*, Gilles Veinstein, ed. (Paris, 1990), pp. 195-216.
21. Çagman and Tanındı, *The Topkapi Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, pp. 184-5.
- إن وعاء جعل من الشبب الأخضر الغامق (أو النفرايت) ذو مقبض من الفضة المذهبة ومرصع بالذهب ومنقوش على الرقبة للحاكم الصفوي اسماعيل (العهد 1501-24) هو الآن في مكتبة قصر طوبقيو، خزينة 1844، كان جزء من الغنائم. يُنظر: Cengiz Köseoglu, *The Topkapi Saray Museum: The Treasury*, trans. & ed. by J. M. Rogers (Boston, 1987), no. 48.
22. Walter B. Denny, "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style," *Muqarnas* 1 (1983): 103-22; Atil, *The Age of Sultan Süleyman the Magnificent*, pp. 289-97.
23. تُظهر قطعة الأجر الخامسة التي لامتيل لها مجموعة نباتية نامية من داخل المزهرية. ويمكن رؤية القطع الأجرية الخمس في صورة رقم 190 في: Kemal Çig, Sabahattin Batur, and Cengiz Köseoglu, *The Topkapi Saray Museum, Architecture: The Harem and Other Buildings*, trans. & ed. J. M. Rogers (Boston, 1988).
- يُنظر أيضاً: Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon* (London, 1984), pp. 186-88.
24. إن هذا الجناح المقبب يتمظهر في المنظر البانورامي لصورة نفذها ملشيور لوريج لمدينة اسطنبول (الصورة 272).

- Äqsunqur-Moschee in Cairo.” *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts: Abteilung Kairo* 29 (1973): 39–62.
- John Alden Williams. “The Monuments of Ottoman Cairo.” *Colloque International sur l’Histoire du Caire* (Cairo, 1969), pp. 453–65; Doris Behrens-Abouseif. *Islamic Architecture in Cairo, an Introduction*. (Leiden, 1989), pp. 161–2 with plan and view.
7. للمزيد حول هذه القباب المملوكية، يُنظر:
- Doris Behrens-Abouseif. “Four Domes of the Late Mamluk Period.” *Annales Islamologiques* 17 (1981): 191–202 and Doris Behrens-Abouseif. “The Qubba, an Aristocratic type of Zāwiya.” *Annales Islamologiques* 19 (1983): 1–7.
- J. M. Rogers. “Innovation and Continuity in Islamic Urbanism.” *The Arab City, its Character and Islamic Cultural Heritage*, ed. Ismail Serageldin and Samir El-Sadek (n.p., 1982), pp. 53–61.
- Doris Behrens-Abouseif. “The ‘Abd al-Ra’mān Katkhudā Style in 18th Century Cairo.” *Annales islamologiques* 26 (1992): 117–26.
10. *Islamic Art and Architecture in Libya* (London, 1976).
11. يُنظر على سبيل المثال اللوحة ذات الخمسين بلاطة والعقد ذو ثقب المفتاح يضم مزهريّة وزهوراً، الموجودة في باريس:
- Musée des arts Africains et Océaniens, no. MN.AM 1962.723, illustrated in *L’Islam dans les collections nationales* (Paris, 1977), no. 508.
12. يُنظر:
- Ettinghausen and Grabar. *The Art and Architecture of Islam*, pp. 140, 155 and fig. 136.
13. لرؤية صورة خير الدين وهو طاعن في السن، يُنظر:
- Istanbul, Topkapı Palace Lib. H. 2134, fol. 9) see Esin Atıl, *Turkish Art* (Washington, DC, 1980), p. 193, fig. 86. For a biography, see EI/2, s.v. “Khayr al-Dīn Pasha.”
- 14.
- Georges Marçais. *L’Architecture musulmane d’occident* (Paris, 1954), pp. 433–4 and Rachid Dokali. *Les mosquées de la période turque à Alger*. (Algiers, 1974).
15. يُنظر:
- Ettinghausen and Grabar. *The Art and Architecture of Islam*, pp. 128–37.
- 16.
- Albert Hourani. *A History of the Arab Peoples* (Cambridge, 1991), pp. 243–8.
- Jerrilynn D. Dodds. *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (New York, 1972) no. 43.
- EI/2, s.v. “al-Djazūlī” and J. Spencer Trimingham. *The Sufi Orders in Islam* (Oxford, 1971), pp. 84–86.
19. حول المرابطة، يُنظر:
- Dale F. Eickelman. *Moroccan Islam: Tradition and Society in a Pilgrimage*. (Center (Austin and London, 1976).
20. Marçais. *Architecture musulmane d’occident*, pp. 386–7. The principal entrance is shown in Derek Hill and Lucien Golvin. *Islamic Architecture in North Africa* (London, 1976), fig. 467.
- إن التقديس المتواصل للجزولي يشير إلى أن المزار مازال موضوعاً غير مطروق من الناحية العمرانية.
- Henri Terrasse. *La Mosquée al-Qaraouiyyin à Fès* (Paris, 1968), pp. 70–72 and Marçais. *Architecture musulmane d’occident*, p. 387.
22. Marianne Barrucand. *L’Architecture de la qasba de Moulay Ismaïl à Meknès*, 2 vols (Casablanca, 1976) and idem., *Urbanisme princier en Islam*: Meknès et les villes royales islamiques post-médiévales (Paris, 1985).
23. Barrucand. *Urbanisme princier*, pp. 107–69.
24. يُنظر على سبيل المثال باب عويدة ومنارة جامع حسن، كلاهما في الرباط ومصوران في:
- Ettinghausen and Grabar. *Art and Architecture of Islam*, figs 122–3.
25. صوّرت معظم هذه التحف في الدليل،
- مجلد ثاني من الـ “شيهان شاه ناما” (مكتبة قصر طوبقو، 200) وآخر لم يتم التعرف عليه ضمن المجموعة (كوتنكجن، المخطوطات الفارسية 67). يُنظر:
- Çagman and Tanındı. *The Topkapı Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, pp. 211–12.
- It is in vol. 1 of the *Shāhanshāhnāma* (Istanbul University Library, F. 1404, fol. 41b–42a); Illustrated in color in Nurhan Atasoy and Filiz Çaman. *Turkish Miniature Painting*, trans. Esin Atıl (Istanbul, 1974), pl 18.
- Volumes 1, 2, and 6 are in Istanbul (Topkapı Palace Library, H. 1221–23); volume 3 is in New York (New York Public Library, Spencer MS. 157) and volume 4 is mostly in Dublin (Chester Beatty Library, Turk. MS. 419).
- Istanbul, Topkapı Palace Library, MS. 1703.
- Istanbul, Topkapı Palace Library H. 1124; see Atasoy and Çagman. *Turkish Miniature Painting*, pls. 45 and 46.
- Rachel Milstein. *Miniature Painting in Ottoman Baghdad* (Costa Mesa, CA, 1990).
- Atasoy and Raby. *Iznik*, p. 273.
- Alberto Boralevi. “Three Egyptian carpets in Italy.” *Oriental Carpet & Textile Studies II: Carpets of the Mediterranean Countries 1400–1600*, ed. Robert Pinner and Walter B. Denny (London, 1986) pp. 205–20.
- E.G. a manuscript of the Koran in Istanbul University Library, A 6549, with 458 folios; dated 1663–64. See *The Anatolian Civilisations III*, no. E 309.
- للمزيد عن أعمال حافظ عصمان، يُنظر:
- Elke Niewöhner-Eberhard. “Die Berliner Murakka von Hafiz Osman.” *Jahrbuch der Berliner Museen* 31 (1989): 41–59.
- Stockholm, Royal Armoury, no. 3661. See *The Arts of Islam* (London, 1976), no. 30 and Agnes Geijer. *Oriental Textiles in Sweden* (Copenhagen, 1951), p. 111, no. 69.
- Istanbul, Topkapı Palace Library, A3593. See Esin Atıl. *The Surname-i Vehbi: An Eighteenth-Century Ottoman Book of Festivals* (Ph.D. Diss. (University of Michigan, Ann Arbor, 1969).
- Çagman and Tanındı. *Topkapı Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, pp. 252–3.
58. يوجد كراس فس اسطنبول (مكتبة قصر طوبقو، 2164) يضم 43 دراسة عن نساء ورجال؛ علاوة على مصورات للأوراق 17 أو 18 في:
- Çagman and Tanındı. *The Topkapı Saray Museum: The Albums and Illustrated Manuscripts*, pls. 171–72.
59. منظر استقبال امبراطوري صور على الورق 17 بـ 20 ترك فيه توقيع على موطن قدم تحت قدم السلطان، وعلى الورقة 171 ترك توقع تحت متسابق من البلاط في موكب ربما كان القصد منه رسماً ذاتياً.
- الفصل السابع عشر: العمارة والفنون في مصر وشمال أفريقيا
1. لنظرة عامة على الحقبة، يُنظر:
- Charles-André Julien. *History of North Africa from the Arab Conquest to 1830*, revised and ed. by R. Le Tourneau, trans. John Petrie, ed. C. C. Steward (New York and Washington, 1970) and Abdallah Laroui. *The History of the Maghrib, an Interpretive Essay*, trans. Ralph Mannheim (Princeton, 1977) and Jamil M. Abun-Nasr. *A History of the Maghrib in the Islamic Period* (Cambridge, 1987).
2. (André Raymond. *Grandes villes arabes à l’époque ottoman* (Paris, 1985).
3. Nelly Hanna. *An Urban History of Būlāq in the Mamluk and Ottoman Periods* (Cairo, 1983).
4. لجامع جويان مصطفى باشا (23–1522)، على سبيل المثال، كسوة من الرخام على الطراز المملوكي كما هي الحال في جوسق بغداد بطوبقو سراي. يُنظر:
- Michael Meinecke. “Mamlukische Marmordekorationen in der osmanischen Türkei.” *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts: Abteilung Kairo* 27/2 (1971): 207–20 and chapter 15 above.
- Viktoria Meinecke-Berg. “Die osmanische Fliesendekoration der

بينما جرى جمع المصادر الخاصة بالمدينة في:

Fatehpur-Sikri: A Sourcebook

يُنظر أيضاً

Michael Brand and Glenn D. Lowry, Akbar's India: Art from the Mughal (City of Victory (New York, 1985

Attilio Petruccioli, "The Process Evolved by the Control Systems of Urban Design in the Moghul Epoch in India: The Case of Fatehpur Sikri." Environmental Design 1 (1984): 18-27 and idem, "The Geometry of Power: The City's Planning," in Fatehpur-Sikri: A Sourcebook, pp. 49-64

11. وعلاوة على قبور نظام الدين في دلهي ومعين الدين في أجمر، هناك نموذج أقدم وهو ضريح شاه عالم في احمد آباد، للمزيد يُنظر:

Ebba Koch, "Influence on Mughal Architecture", in Ahmedabad, ed. George Michell and Snehal Shah (Bombay, 1988), pp. 168-72

Simon Digby, "The Mother-of-Pearl Overlaid Furniture of Gujarat: the Holdings of the Victoria and Albert Museum," in Facets of Indian Art, A symposium held at the Victoria and Albert Museum on 26, 27, 28 April and 1 May 1982, Robert Skelton, Andrew Topsfield, Susan Stronge, and Rosemary Crill, eds (London, 1986), pp. 213-22

Wayne E. Begley, "Amānat Khān and the calligraphy on the Taj Mahal," Kunst des Orients 12 (1978-9): 5-60

Wayne E. Begley, "The myth of the Taj Mahal and a new Theory of its symbolic meaning," Art Bulletin 56 / 1 (1979): 7-37

Robert Skelton, "A Decorative Motif in Mughal Art," Aspects of Indian Art, ed. P. Pal (Leiden, 1972), pp. 147-52

16. (M. A. Chaghatai, The Wazir Khan Mosque, Lahore (Lahore, 1975

17. (Ebba Koch, Shah Jahan and Orpheus (Graz, 1988

18. للمزيد عن الحدائق المغولية على نحو عام، يُنظر:

Y. Crowe, S. Haywood and S. Jellicoe, The Gardens of Mughal India (London, 1972); Susan Jellicoe, "The Development of the Mughal Garden," The Islamic Garden, ed. Elisabeth B. Macdougall and Richard Ettinghausen (Washington, DC, 1976), pp. 107-30; and E. B. Moynihan, Paradise as a Garden in Persia and Mughal India (London, 1980

19. (M. A. Chaghatai, The Badshahi Masjid (Lahore, 1975

B. Tandan, "The Architecture of the Nawabs of Avadh, 1722-1856," in Robert Skelton, Andrew Topsfield, Susan Stronge, and Rosemary Crill, eds, Facets of Indian Art, A symposium held at the Victoria and Albert Museum on 26, 27, 28 April and 1 May 1982 (London, 1986), pp. 66-75

الفصل التاسع عشر: الفنون في الهند في عهد المغول ومعاصريهم في الديكان

1. Stephen Markel, "Fit for an Emperor: Inscribed Works of Decorative Art Acquired by the Great Mughals," Orientations 21 / 8 (August 1990): 22-36

2. Qalam-i turkī, Rampur, State Library, no. 19. The colophon is dated 23 Safar 935 / November 6, 1528. See E. Denison Ross, "The poems of the Emperor Babur," Journal of the Asiatic Society of Bengal 6, extra. no (October 1910): 1-43

3. إن ترجمة ثاكستون الجديدة لهذا النص ستُنشر قريباً. وقد أُعتقد أن نُجل بابر، قمران، هو من أوعز بتنفيذ المخطوطات المصورة، بناء على نسخة من كتاب جامي "يوسف وزليخة"، بيد أن الرسوم الثلاث التي ظهرت ضمن نسخة رديئة من الطراز البخاري كانت قد لُصقت بالنص في وقت لاحق. يُنظر:

Barbara Schmitz, Islamic Manuscripts in the New York Public Library (New York, 1992), no. II-15

4. على سبيل المثال، يُظهر رسم كبير على القطن "أمراء بيت آل تيمور" (لندن، المتحف البريطاني، 1913. 2-8

1)، يُنظر:

Stuart Cary Welch, India: Art and Culture 1300-1900 (New York, 1985), no. 84

أولوحة "نسخ شاب" الذي نسخ العبارة التالية: "سيد علي، الذي هو نذرة مملكة شاه همايون، هو من رسم هذه الصورة"؛

يُنظر:

De l'Empire romain aux Villes impériales: 6000 ans d'art au Maroc, Musée du Petit Palais (Paris, 1990

26. يُنظر:

L'Islam dans les collections nationales, nos 539-43, for examples

27. أول ظهور لسجادة الرباط من طراز ذات العقد في القرن الثامن عشر وكانت تنسج على منوال نماذج أناضولية.

يُنظر:

From the Far West: Carpets and Textiles of Morocco, Patricia L. Fiske, W. Russell Pickering, and Ralph S. Yohe, eds. (Washington, DC, 1980), pp. 79-82

أما مطرقات الجزائر فكانت على غرار الأنماط والطرز العثمانية؛ يُنظر:

L'Islam dans les collections nationales, no. 527

وبنفس الطريقة، عندما أراد عبيد باشا أن يقدم هدية لملك السويد، اختار غطاء وسادة على الطراز العثماني (الصورة 311).

28. EI / 2, s.v. "Kādiriyya" and Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom, eds., Images of Paradise in Islamic Art (Hanover, NH, 1991), no. 8a and Walter B. Denny, "A Group of Silk Islamic Banners," Textile Museum Journal 4 / 1 (1974): 67-81

29. E.g. A manuscript of the Koran (Paris, BN, MS arabe 385, probably copied at Granada in 1303. See Martin Lings, The Quranic Art of Calligraphy and Illumination (London, 1976), nos 104-5

30. De l'Empire romain, no. 542

31. Cairo, National Library 2.5 published in Lings, Qur'anic Art, nos. 112-14; and Martin Lings and Yasin Safadi, The Qur'an (London, 1976), no. 53

الفصل الثامن عشر: العمارة في الهند في عصر المغول ومعاصريهم في الديكان

1. إن أحدث دراسة عن العمارة المغولية هي:

(Catherine B. Asher, Architecture of Mughal India (Cambridge, 1992

التصاميم والجداول والصور تجدها في:

Ebba Koch, Mughal Architecture: An Outline of its History and Development (1526-1858) (Munich, 1991

2. Elizabeth B. Moynihan, Paradise as a Garden in Persia and Mughal India (New York, 1980

افضل نموذج للعمارة بآبور للحدائق هي حديقة اللوتس في ذولبور بين أكرا وكوالبور. يُنظر:

Elizabeth B. Moynihan, "The Lotus Garden Palace of Zahir al-Din Muhammad Babur," Muqarnas 5 (1988): 135-52. See also Howard Crane, "The Patronage of Zahir al-Din Babur and the Origins of Mughal Architecture," Bulletin of the Asia Institute, 1 (1987): 95-110

3. Catherine B. Asher, "The Mausoleum of Sher Shah Suri," Artibus Asiae 39 (1977): 273-98

Catherine B. Asher, "Legacy and Legitimacy: Sher Shāh's Patronage of Imperial Mausolea," Shari'at and Ambiguity in South Asian Islam, ed. Katherine P. Ewing (Berkeley, 1988), pp. 79-97

5. Glenn D. Lowry, "Humayun's tomb: Form, Function, and Meaning in Early Mughal Architecture," Muqarnas 4 (1987): 133-48

6. لدراسة الروابط بين العمارة التيمورية والمغولية، يُنظر:

Lisa Golombek, "From Tamerlane to the Taj Mahal," Essays in Islamic Art and Architecture in Honor of Katharina Otto-Dorn, ed. Abbas Danesvari (Malibu, 1981), pp. 43-50

7. Abu'l-Fazl, Abkarnama, ii, 73, cited in Fatehpur Sikri: A Source Book, ed. Michael Brand and Glenn D. Lowry (Cambridge, MA, 1985), p. 10 and note 25

8. William G. Klingelhofer, "The Jahangiri Mahal of the Agra Fort: Expression and Experience in Early Mughal Architecture," Muqarnas 5 (1988): 153-69

9. كان هذا الموقع محور مؤتمر أقيم خلال مهرجان الهند سنة 1985؛ نُشرت معظم بحوث المؤتمر في:

(Fatehpur-Sikri, ed. Michael Brand and Glenn D. Lowry (Bombay, 1987

The Indian Heritage: Court Life & Arts under Mughal Rule (London, 16
.1982), no. 29; Brand and Lowry, Akbar's India, no. 15
London, British Library, Or. 12988; Dublin, Chester Beatty Library, 17
Ind. MS. 3; and dispersed. See Beach, Imperial Image, no. 12, pp. 102-22
and Losty, Art of the Book in India, nos 70-71. For the recent redating of
the manuscript from 1604 to 1596-97, see Seyller, "Scribal notes on Mughal
"Manuscript Illustrations" and "Codicological Aspects
18. يُنظر:
Milo Cleveland Beach, The Grand Mogul: Imperial Painting in India
.1600-1660 (Williamstown, MA, 1978), pp. 118-25
Oxford, Bodleian Library, MS Elliot 254. See Beach, Imperial Image, 19
.p. 223 and Losty, Art of the Book in India, no. 64
20. إن معظم المخطوطة، مع الرسوم السبع والثلاثين من أصل أربعة وأربعين موجودة في المكتبة البريطانية (أو آر
12208)، بيد أن التسع والثلاثون ورقة مع سبعة رسوم موجودة في والترز آرت كاليري في بالتيمور، واثنان اختفيا
عن الوجود. يُنظر:
Beach, Imperial Image, p. 223; Losty, Art of the Book in India, no. 65
Baltimore, Walters Art Gallery, W.624. See Beach, Imperial Image, p. 21
227; Losty, Art of the Book in India, no. 66; and Barbara Brend, "Akbar's
Khamsah of Amir Khusraw Dihlavi--A Reconstruction of the Cycle of I -
lustration." Artibus Asiae 49, nos. 3 / 4 (1988-89): 281-315
22. يبدو أنه نسخ أيضاً نسخة ثانية من الـ "أكبر ناما".
23. Fol. 80v; illustrated in Losty, Art of the Book in India, p. 91
24. الأغلفة منشورة في:
Welch, India, no. 111, p. 179. On the development of borders, see J. P.
Losty, "The 'Bute Hafiz' and the Development of Border Decoration in the
Manuscript Studio of the Mughals," Burlington Magazine 127 (1985): 855-
71
25. Brand and Lowry, Akbar's India, nos. 77-79 and pp. 119-20
26. أجزاء مقطوعة من السجادة متفرقة في أماكن متعددة؛ يُنظر:
Indian Heritage, no. 191; Welch, India, no. 95, and Brand and Lowry,
Akbar's India, no. 71
27. Daniel Walker, "Classical Indian Rugs," Hali 4 (1982): 252-56
28. Illustrated in Lentz and Lowry, Timur and the Princely Vision, p. 265
29. Paris, Musée des Arts Decoratives, Inv. 5212 and elsewhere; see Indian
Heritage, no. 193
30. كان أيضاً المسؤول عن الترجمة الفارسية لمذكرات بابر من التركية الجاغائية الأصلية.
31. نسخة أكبر موجودة فيمتحف جيور بمهاراجا ساواي مان سينغ الثاني، المخطوطة أي جي 1851-2026. أما
نسخة خاني خان موجود في واشنطن، فريير كاليري للفنون، 07. 271. يُنظر:
Beach, Imperial Image, pp. 128-55 and John Seyller, "The Freer Rāmāyana
and the Atelier of 'Abd al-Rahīm" (Phd. Dissertation, Harvard University,
1986). Many of the paintings are reproduced in color in Swami Bhakt -
pada, The Illustrated Ramayana (New Vrindaban, WV, 1989
Tūzuk-i Jahāngirī, vol. II, p. 20, cited in Beach, "Aqa Riza," Grand
Mogul, p. 92
33. إن المخطوطات الثلاث التي نفذت لسليم في الله آباد هي نسخة من المجموعة الشعرية لحسن ديهلوي مؤرخة في
17 تموز-يوليو 1602 (بالتيمور، ولترز آرت كاليري، دبليو 650)؛ وهناك قصة حب فارسية تدعى "راج كونوار"
مؤرخة 4-1603 (دبلن، جيستر بيتي، الهند، المخطوطة 37)؛ ونسخة (لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطات 18579)
من "أنواري سهيلي" مع معلومات النسخ 11-1610 / 1019 ورسمان مؤرخان في 1604 / 1013. أما نسخة
"مجموعة حافظ الشعرية" (لندن، المكتبة البريطانية، المخطوطات كرين فيل الحادي وأربعون) فإنها ربما نفذت له أيضاً.
يُنظر:
Beach, Grand Mogul, pp. 33-41 and Losty, Art of the Book in India, nos.
72-75
34. للمزيد عن الكرايس، يُنظر:
Ernst Kühnel and Hermann Goetz, Indian Book Painting from Jahangir's
Album in the State Library, Berlin (London, 1926); Yedda A. Godard, "Les
Marges du Murakka' Gulshan," Āthār-é Īrān 1 (1936): 11-35; Milo Beach,
"The Gulshan Album and its European Sources." Bulletin of the Museum

Michael Brand and Glenn D. Lowry, Akbar's India: Art from the Mughal
City of Victory (New York, 1985), no 6
John Seyller, "Scribal Notes on Mughal Manuscript Illustrations," Art -
bus Asiae 48 (1987): 247-77
Gulshan Album, Tehran, Gulistan Palace Library. See Laurence Binyon, 6
J. V. S. Wilkinson and Basil Gray, Persian Miniature Painting (Oxford,
1933), no. 230, pl. CIV; A. U. Pope and P. Ackerman, eds. A Survey of
Persian Art (London, 1939), pl. 912; Encyclopaedia Iranica, s.v. "Abd-
"al-Samad.p
Cleveland Museum of Art 62.279. The major study of the Tūtīnāma is 7
Pramod Chandra, The Tuti-Nama of the Cleveland Museum of Art and
(the Origins of Mughal Painting (Graz, 1976
بيد أن فحصاً دقيقاً للرسوم قام به:
John Seyller, Ars Orientalis
قد استلزم إعادة تقييم جذرية لتاريخ المخطوطة الأصلية ونشأتها.
8. إن معظم الصفحات السليمة جاءت إلى أوروبا من إيران، إذ يُعتقد أنه تم الاستيلاء عليها عبر غارات إيرانية على
الإمبراطورية المغولية بعد عام 1739. وقد اشترى متحف (the Museum für Angewandte Kunst)
في فيينا خمسين ورقة من الجناح الفارسي في معرض فيينا العالمي. وفي متحف فكتوريا وألبرت سبع وعشرون ورقة
عُثر عليها في سرينيكار سنة 1881 ملصقة في بيت من الخشب لحمايتها من تأثيرات المناخ. إن معظم ماموجود في حوزة
المؤسسات الأمريكية تعود إلى مجموعة من ست وعشرين اشتراها سنة 1912 الجنرال رضا خان منيف من شقيقة الفجار
شاه احمد. يُنظر:
Milo Cleveland Beach, The Imperial Image: Paintings for the Mughal
Court (Washington, 1981), pp. 58-68
9. الصورة رقم 84 من الكتاب الحادي عشر؛ يُنظر:
Pramod Chandra, "The Brooklyn Museum Folios of the Hamza-nama,"
Orientations 20 / 7 (July 1989): 39-45
University of London, School of Oriental and African Studies Library, 10
MS. 10102; see Welch, India: Art and Culture, no. 93; Jeremiah P. Losty,
The Art of the Book in India (London, 1982), no. 57; John Seyller, "The
School of Oriental And African Studies Anvār-i Suhaylī: The Illustration
of a De Luxe Mughal Manuscript," Ars Orientalis 16 (1986): 119-52; Karl
Khandalavala and Kalpana Desai, "Indian Illustrated Manuscripts of the
Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, and Iyar-i Danish," A Mirror for
Princes from India, ed. E. J. Grube (Bombay, 1991), pp. 128-44
London, British Library, Or. 4615; see Losty, Art of the Book in India, 11
no. 59. The manuscript is undated, but its 157 paintings are usually dated
ca. 1580
London, British Library, Add. 18497; see Losty, Art of the Book in
India, no. 53; Brand and Lowry, Akbar's India, no. 21
Jaipur, Maharaja Sawai Man Singh II Mus., MS. AG. 1683-1850 13
Ellen Smart ("Paintings from the Babur-nama: A Study of 16th-Ce -
14 tury Mughal Historical Manuscript Illustrations," Ph. D. Thesis, SOAS
(University of London, 1977
في رسالة الدكتوراه أعلاه الموسومة "مصورات من الباور ناما: دراسة في المخطوطات المصورة التاريخية المغولية" درس
الباحث أربع نسخ من النسخ المصورة الخمس من الـ "بابور ناما" التي نفذت في عهد السلطان أكبر مستخدماً أرضيات
ايقونية (تجسيد تمثيلي) لتصوّر سلسلة المخطوطات. ففي المخطوطة المنفذة في وقت سابق سنة 1589 (المنفردة الأجزاء
حالياً وفي متحف فكتوريا وألبرت)، نفذت الصور بوحى من النص وتمثيل مباشر له؛ بينما في رسوم مخطوطات ثلاث
لاحقة نفذت خلال العقد 1590 نفذت الرسوم على غرار نماذج مبكرة مع سوء فهم للتفاصيل؛ الأولى موجودة في المكتبة
البريطانية بتصنيف أو آر 3717، 1-1500 تقريباً؛ أما النسخة الثانية فمتمفرقة الأجزاء بين بالتيمور، ولترز آرت كاليري
دبليو 596 وموسكو، متحف الدولة للحضارات الشرقية، رقم 63؛ والنسخة الثالثة مؤرخة 9-1597 في المتحف
الوطني بنيو دلهي جعلت على غرار نماذج مبكرة مع سوء فهم للتفاصيل.
15. لندن، متحف فكتوريا وألبرت، المخطوطة أي إس 1896-2؛ يُنظر:
Imperial Image, pp. 83-90
وعن تعديل تاريخ الرسوم، يُنظر:
John Seyller, "Codicological Aspects of the Victoria and Albert Museum
Akbar-nāma and Their Historical Implications," Art Journal 49 / 4 (Winter
1990): 379-87

55. إن نسخ القرن التاسع عشر من الـ "بادشاه ناما" مقتنيات المتحف البريطاني في لندن من المخطوطة 20734 ومكتبة خوده باخش في باتنا؛ يُنظر:
- Losty, *Art of the Book in India*, no. 107. The copy of the 'Amal-i Sālih done ca. 1830 is in the British Library (Or. MS. 2157); see Losty, no. 137 Simon Digby, "The Mother-of-Pearl Overlaid Furniture of Gujarat: the Holdings of the Victoria and Albert Museum," in *Facets of Indian Art*. A symposium held at the Victoria and Albert Museum on 26, 27, 28 April and 1 May 1982, Robert Skelton, Andrew Topsfield, Susan Stronge, and Rosemary Crill, eds (London, 1986), pp. 213-22.
57. عن الرسوم المبكرة في كشمير، يُنظر:
- Linda York Leach, "Painting in Kashmir from 1600 to 1650," in *Facets of Indian Art*, pp. 124-31.
- London, British Library, Add. MS. 18804; see Losty, *Art of the Book in India*, no. 125; A. Adamova and T. Greck, *Miniatures from Kashmirian* (Manuscripts (Leningrad, 1976).
- الفصل العشرون: إرث الفن الإسلامي المتأخر
- Bernard S. Cohn, "Representing Authority in Victorian India," in Eric.1 Hobsbawm and Terence Ranger, eds, *The Invention of Tradition* (Ca - bridge, 1992), pp. 165-210.
2. للمزيد عن الفنون لدى قجار إيران، يُنظر:
- B. W. Robinson, "Persian Painting under the Zand and Qājār Dynasties" and Jennifer Scarce, "The Arts of the Eighteenth to Twentieth Centuries: Architecture, Ceramics, Metalwork, Textiles," in Peter Avery, Gavin Hambly, and Charles Melville, eds., *From Nadir Shah to the Islamic R - public*, *The Cambridge History of Iran*, VII (Cambridge, 1991), pp. 870-90 and 890-958.
- Mohamed Al-Asad, "The Re-invention of Tradition: Neo-Islamic A - chitecture," *Proceedings of the XXVIII International Congress of the Hi - tory of Art* (Berlin, 1992).
4. هنا لا بد من ذكر تقاليد أخرى، مثل إهتمام الأسبان بالإرث الإسلامي في آيبريا، وولع الروس بآسيا المركزية. للمزيد عن إهتمام الأوربيين بالعالم الإسلامي، من بين آخرين، يُنظر:
- (Edward Said, *Orientalism* (New York, 1979).
5. للمزيد عن هذه اللوحة، يُنظر:
- (Julian Raby, *Venice, Dürer and the Oriental Mode* (London, 1982).
- Richard Ettinghausen, "The Impact of Muslim Decorative Arts and .6 Painting on the Arts of Europe," *The Legacy of Islam*, ed. Joseph Schacht and C. E. Bosworth (Oxford, 1974), pp. 290-320; F. Sarre, "Rembrandts Zeichnungen nach indisch-islamischen Miniaturen", *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen*, 25 (1904): 143-58; F. Sarre, "Ein neues Blatt von Rembrandts indischen Zeichnungen", *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen*, 30 (1909): 283-90.
- John Sweetman, *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British .7 and American Art and Architecture 1500-1920* (Cambridge, 1987), pp. 70-72.
- William Chambers, *Plans, Elevations, Sections, and Perspective Views .8 (of the Gardens and Buildings at Kew in Surrey* (London, 1763).
- John Harris, *Sir William Chambers, Knight of the Polar Star* (London, .9 1970), p. 37 and Kurt Martin, *Die Kunstdenkmäler des Amtsbezirks Ma - nheim: Stadt Schwetzingen* (Karlsruhe / Baden, 1933), p. 290.
- Sweetman, *Oriental Obsession*, pp. 101-11.10
- Pratapaditya Pal and others, *Romance of the Taj Mahal* (Los Angeles .11 and London, 1989), pp. 199-203.
- Michael Scholz-Hänsel, "Antigüedades Arabes de Espana', Wie die .12 einst vertriebene Mauren Spanien zu einer wiedererentdeckung im 19. Ja - rhundert verhalfen," *Europa und der Orient 800-1900* (Berlin, 1989), pp. 368-82.

- of Fine Arts, Boston 332 (1965): 63-91; Beach, *Grand Mogul*, pp. 43-60, and Losty, *Art of the Book in India*, no. 78.
- Folio 24v; illustrated in Losty, *Art of the Book in India*, p. 97. 35
36. فريير كاليري للفنون، نيويورك، يُنظر:
- Esin Atıl, *The Brush of the Masters: Drawings from Iran and India* (Was - ington, 1978), no. 63; Beach, *Imperial Image*, no. 16b.
- Richard Ettinghausen, "The Emperor's Choice," *De Artibus Opuscula* .37 XL: *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, ed. Millard Meiss (New York, 1961), pp. 98-120, reprinted in Richard Ettinghausen: *Islamic Art and Archeology Collected Papers*, ed. M. Rosen-Ayalon (Berlin, 1984), pp. 642-74; Beach, *Imperial Image*, no. 17a.
38. واشنطن دي سي، فريير كاليري للفنون، 42. 16؛
- Beach, *The Imperial Image*, no. 17c.
- Mark Zebrowski, *Deccani Painting* (London, 1983), no. 59; Welch, .39
- India, no. 195.
40. يتشارك متحف فكتوريا وألبرت بلندن (آي إم 8-1925 إلى 28-1925) ومتحف جيستر بيتي (إم إس 7)، بدبلن بكراس المنو .
41. على ما يبدو أن كراس شاه جيهان تخرّب في باريس سنة 1909؛ يُنظر لقائمة من صفحات عدة ونماذج أخرى:
- Beach, *Grand Mogul*, pp. 76-77.
42. يوجد كراس وانتج في متحف فكتوريا وألبرت بلندن؛ ويتشارك متحفا المتروبوليتان بنيويورك ومتحف فريير كاليري في واشنطن دي سي بكراس كيفوركيا؛ يُنظر:
- S. C. Welch et. al, *The Emperors' Album: Images of Mughal India* (New York, 1987). On the making of these later Mughal albums, see Vishakha N. Desai, "Reflections of the Past in the Present: Copying Processes in (Indian Painting)," (forthcoming).
- Windsor Castle, Royal Library, MS. HB 149 .43
44. أفضت النوعية المتباينة للرسوم ببعض الكتاب إلى أن بعض الرسوم أضيفت عندما أعيد ترتيب الهوامش وأعيد تجليد المخطوطة في القرن الثامن عشر، بيد أن هذا الإدعاء أصبح موضع نقاش؛ محتدم؛ يُنظر:
- Wayne Begley, "Illustrated Histories of Shah Jahan: New Identifications of some Dispersed Paintings and Problems of the Windsor Castle Padshahn - ma," *Facets of Indian Art*, ed. R. Skelton and others (London, 1986), pp. 139-52.
- Robert Skelton, *Shah Jahan's Jade Cup* (London, 1978); *Indian Heri -* .45
- age, no. 356; Welch, *India*, no. 167; Markel, "Fit for an Emperor," fig. 11.
- May Beattie, *The Thyssen-Bornemisza Collection of Oriental Rugs* .46 (Castagnola, 1972), pp. 67-72; *Arts of Islam*, no. 100; *Indian Heritage*, no. 199, Welch, *India*, no. 138.
- Walker, "Classical Indian Rugs" .47
- London, Victoria and Albert, I.M.207-1920; see *Indian Heritage*, no. .48
- 303 and Welch, *India*, no. 129.
- London, Victoria and Albert, 1023-1871; see *Indian Heritage*, no. .49
- 355.
- Susan Stronge, *Bidri Ware: Inlaid Metalwork from India* (London, .50
- 1985).
- 51.
- (Susan Stronge, *Bidri Ware: Inlaid Metalwork from India* (London, 1985
52. يُنظر:
- Indian Heritage*, nos. 207-208.
53. يُنظر:
- Indian Heritage*, nos. 207-208.
- إن الخيمة بأكملها جزء من آثار تيبو التي حصل عليها اللورد الثاني كلايف، نجل كلايف الهند، وزوجته متذوقة التحف وريثة بويس، عندما كان حاكم مدراس من عام 1798 إلى 1803.
54. يُنظر:
- Indian Heritage*, no. 213. The complete tent is part of Tipu's relics which were acquired by the second Lord Clive, son of Clive of India, and his connoisseur-collector wife, the Powis heiress, when he served as Governor of Madras from 1798 to 1803.

bridge, MA (Harvard University, Semitic Museum 8494.1), Philadelphia (University Museum, NE-P-69), Istanbul (Topkapı Palace Museum), and several private collections.

Ettinghausen and Grabar, *The Art and Architecture of Islam*, fig. 392: 40.

the Freer Basin.

يُنظر:

- (Eva Baer, *Ayyubid Metalwork with Christian Images* (Leiden, 1989).
- كان اليهود أعظم من مارس مهنة الترسيع بالمعادن في دمشق، وفي سنة 1909، ذهب بار-ادون، وهو رئيس قسم النحاس في مدرسة بيزليل للحرف في القدس، إلى دمشق لتعلم حرفة الترسيع. وذاع صيت الورشة التي أسسها في القدس بتحفها المرصعة، التي غلب عليها الديكور والتمثيل الدينيين.
- M. S. al-Qasimi, *Dictionnaire des métiers damascains* (in Arabic, 2 vols; Paris, 1960); Estelle Whelan, *The Mamluk Revival: Metalwork for Religious and Domestic Use* (New York: The Jewish Museum, 1981).
- “Encyclopaedia Iranica, s.v. “Carpets. xi. Qajar Period. 41.
- Watson, *Persian Lustre Ware*, pp. 169-75. 42.
- Jennifer Scarce, “Ali Mohammad Isfahani, Tile maker of Tehran.” 43.
- Oriental Art* n.s. XXII/3 (1976): 278-88.
- Translated by John Fargues, also printed in W. J. Furnival, *Leadless*. 44.
- (Decorative Tiles, Faience and Mosaic (Stone, 1904).
- Renata Holod and Ahmet Evin, eds., *Modern Turkish Architecture*. 45.
- (Philadelphia, 1984), p. 36.
- Gülsüm Baydar Nalbantoglu, “The Professionalization of the Ottoman-Turkish Architect” (Ph.D. diss. University of California, Berkeley, 1989), pp. 54-55 and Zeynep Çelik, *The Remaking of Istanbul: Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century* (Seattle and London, 1986).
- Holod and Evin, *Modern Turkish Architecture*, p. 47. 47.
- Sibel Bozdogan, “Modernity in the Margins: Architecture and Ideology in Early Republican Turkey,” XVIII. *Internationaler Kongreß für Kunstgeschichte* (Berlin, 1992).
- D. Rastofer, J. M. Richards and I. Serageldin: *Hassan Fathy* (Singapore, 1985).

- Oleg Grabar, *The Alhambra* (Cambridge, MA, 1978), pp. 17-19. 13.
14. بالنسبة لبعض الخبراء، النسخة ليست كالأصل؛ ففي سنة 1866، حصل المصرفي آرثر كويني دريس، باذن من التاج الإسباني، على الشرفة ذات الأقواس الخمس من قصر الحمراء (تُعرف بـ "تور دي لاس داماس")، ثم باع هذه العمارة، وأبقى على سقفها الخشبي الرائع، ليفككه ويضمه إلى بيته في برلين. إلا أن متحف الفن الإسلامي في برلين اشترى السقف سنة 1978. يُنظر:
- Jerrilynn D. Dodds, ed., *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain* (New York, 1992), no. 116.
- Sweetman, *Oriental Obsession*, pp. 160 and 254. 15.
- Mary Anne Stevens, ed., *The Orientalists: Delacroix to Matisse* (London, 1984). 16.
- (Guy Dumur, *Delacroix et le Maroc* (Paris, 1988). 17.
- Jack Cowart et al., *Matisse in Morocco: The Paintings and Drawings 1912-1913* (Washington, DC, 1990), p. 23.
- Linda Nochlin, “The Imaginary Orient,” *Art in America*, 71 (1983): 118-31 and 187-91. 19.
- يُنظر على سبيل المثال، نسختان من عمله الموسوم بـ "أوداليسك وعبدو" (Odalisque and Slave) الخاصة بالعام 1839 في كامبريدج، ماساشوستس (جامعة هارفارد، متحف الفنون) والنسخة الخاصة بالعام 1842 في بالتيمور (والترز آر ت كاليري).
- Zeynep Celik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-century World's Fairs* (Berkeley, 1992). 20.
- David Black, ed., *The Macmillan Atlas of Rug & Carpets* (New York, 1985), pp. 218-21. 21.
- F. DuCane Godman, *The Godman Collection of Oriental and Spanish Pottery and Glass* (London, 1901); the collection is now in the British Museum.
23. شكلت تحفه ومقتنياته الأساس الذي قام عليه قسم الفنون الفارسية بمتحف فكتوريا وألبرت للفنون.
- Oliver Watson, *Persian Lustre Ware* (London, 1985), pp. 169-75. 24.
- Alan Caiger-Smith, *Lustre Pottery* (London, 1985), Chapter 9, “Revival.” and Sweetman, *Oriental Obsession*, pp. 183-5. 25.
- Cowart, *Matisse in Morocco*. 26.
- Pierre Schneider, *Matisse* (New York, 1984), p. 158. 27.
- Godfrey Goodwin, *A History of Ottoman Architecture* (Baltimore, 1971), pp. 417-18. 28.
- K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt* (Oxford, 1952-59), 2:262. 29.
- هل كان من قبيل الصدفة أن دعى محمد علي الزعماء المماليك إلى احتفال في القلعة حيث قُتلوا جميعاً؟ يُنظر:
- Ali, Cairo”, *Muqarnas* 9 (1992). 30.
- K. A. C. Creswell, *The Muslim Architecture of Egypt* (Oxford, 1952-59), 2:262. Was it only coincidental that in 1811 Muhammad 'Ali had invited the Mamluk leaders to a ceremony in the Citadel at which they were murdered? See Mohamed Al-Asad, “The Mosque of Muhammad 'Ali, Cairo”, *Muqarnas* 9 (1992).
- Gaston Wiet, *The Mosques of Cairo* (Paris, 1966), p. 110. 31.
- Gaston Wiet, *Mohammed Ali et les beaux-arts* (Cairo, 1949), pp. 265-88. 32.
- Donald Malcolm Reid, “Cultural Imperialism and Nationalism: The Struggle to Define and Control the Heritage of Arab Art in Egypt,” *International Journal of Middle East Studies* 24 (1992): 57-76. 33.
34. ولم تضمّ الملك فؤاد (العهد 1917-36) وحسب بل وآخر شاه لإيران محمد رضا بهلوي، أيضاً.
- Mohamed Al-Asad, “The Mosque of al-Rifa'i in Cairo”, *Muqarnas* 10 (1993) and Max Herz Bey, *La Mosquée El-Rifaï au Caire paru à l'occasion de la consécration de la mosquée* (Milan, ca. 1912).
- Reid, “Cultural Imperialism”. 36.
- (Maxime du Camp, *Le Nil, Egypte et Nubie* (Paris, 1854). 37.
38. وقد حصل المجتمع الأسباني في أميركا بنيويورك، على الأبواب، ولم يعرف عنها شيء.
- Cairo, Museum of Islamic Art, no. 139. Copies exist in the Cairo Museum. 39.